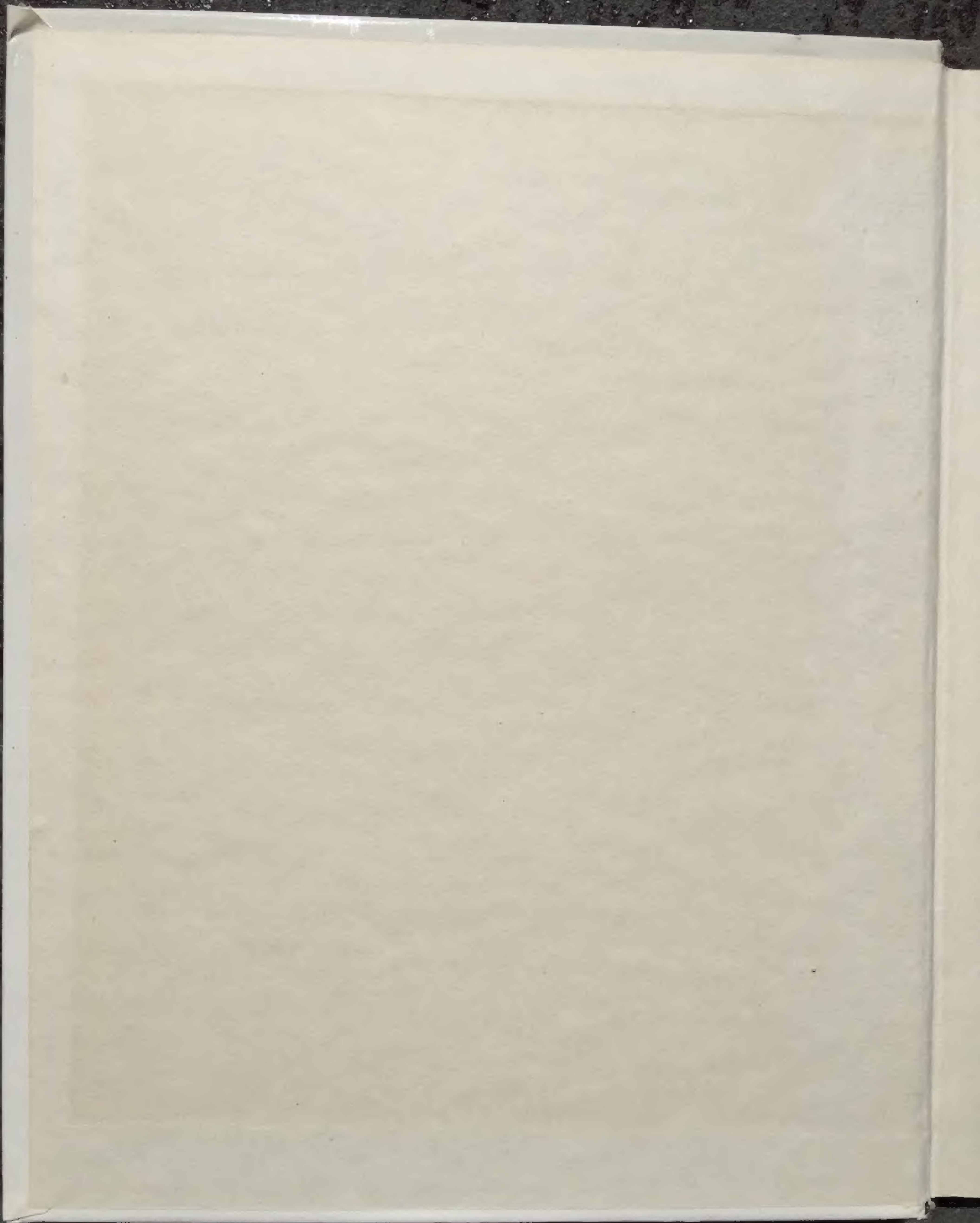
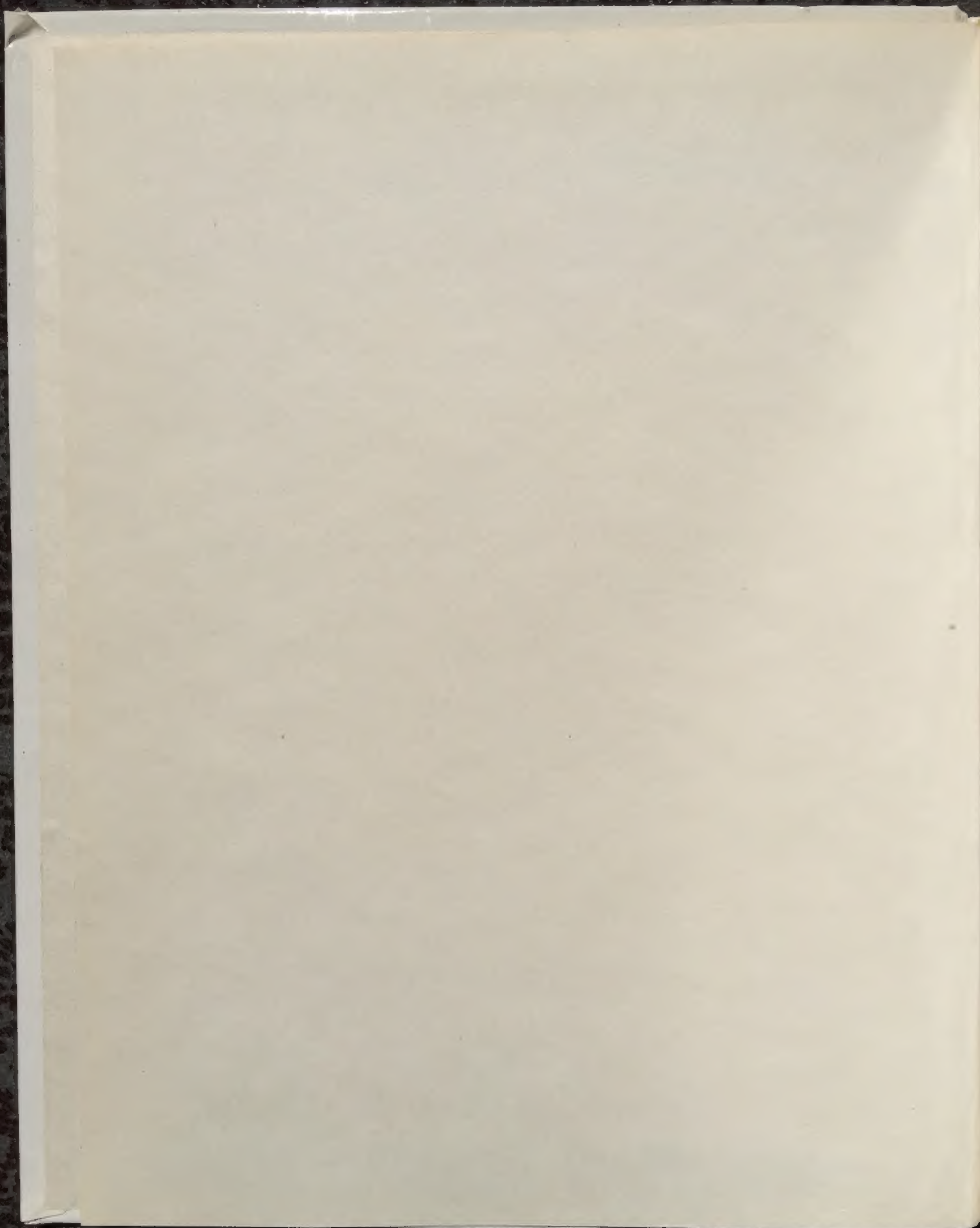


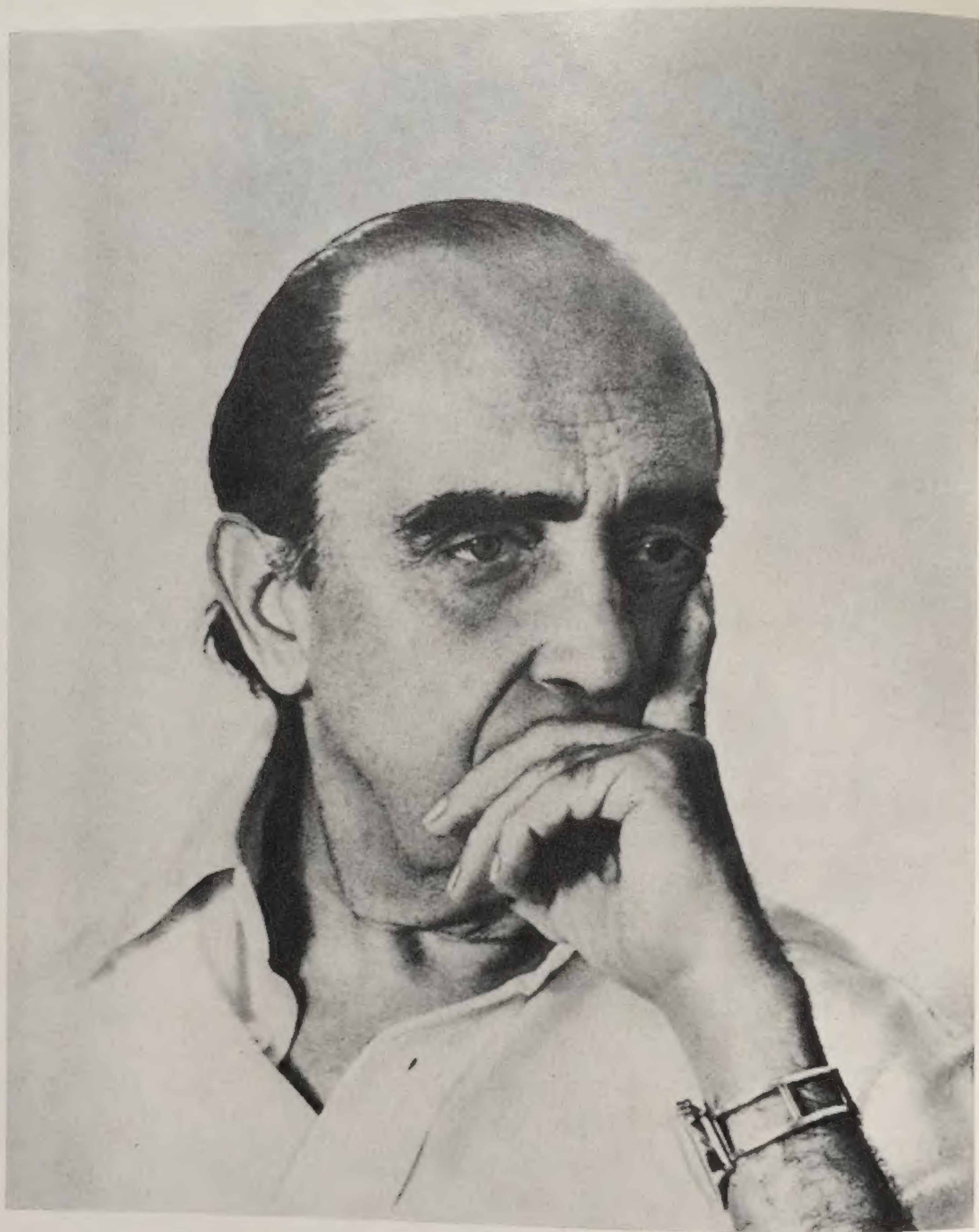
ОСКАР НИМЕЙЕР







МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ



Oscar Niemeyer

В. Л. ХАЙТ

ОСКАР НИМЕЙЕР

Издание второе,
переработанное и дополненное



МОСКВА
СТРОЙИЗДАТ
1986

ХАЙТ В. Л. ОСКАР НИМЕЙЕР.— 2-е изд., ПЕРЕРАБ. И ДОП.— М.: СТРОЙИЗДАТ, 1986.— 208 С.: ИЛ.— (МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ).

РАССМАТРИВАЮТСЯ ТВОРЧЕСТВО, АРХИТЕКТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ, ЛИТЕРАТУРНАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОДНОГО ИЗ ВИДНЕЙШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ АРХИТЕКТОРОВ XX В. ОСКАРА НИМЕЙЕРА. ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ УДЕЛЕНО ЕГО РАБОТАМ В НОВОЙ СТОЛИЦЕ БРАЗИЛИИ — ГОРОДЕ БРАЗИЛИА. РАСКРЫВАЕТСЯ СУДЬБА ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО ЗАМЫСЛА БРАЗИЛИА В РЕАЛЬНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ И КУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ БРАЗИЛИИ И ПРОЯВИВШИЕСЯ В НЕЙ ПРОТИВОРЕЧИЯ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ГОРОДА. ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ ДОПОЛНЕНО МАТЕРИАЛАМИ, ОСВЕЩАЮЩИМИ ТВОРЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЗОДЧЕГО ЗА ДВА ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЯ, КРОМЕ ТОГО, ВПЕРВЫЕ ШИРОКО ПОКАЗЫВАЮТСЯ РАБОТЫ НИМЕЙЕРА ЗА ПРЕДЕЛАМИ БРАЗИЛИИ. ИЗД. 1-е ВЫШЛО В 1963 Г.

ДЛЯ АРХИТЕКТОРОВ И ИСКУССТВОВЕДОВ
ИЛ. 243, СПИСОК ЛИТ.: 31 НАЗВ.

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ СЕКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ ПО АРХИТЕКТУРЕ ЖИЛЫХ, ГРАЖДАНСКИХ ЗДАНИЙ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВУ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА СТРОЙИЗДАТА.

РЕЦЕНЗЕНТ — КАНД. АРХИТЕКТУРЫ В. С. ТИХОНОВ.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. НАЧАЛО ПУТИ	8
ГЛАВА 2. ЗРЕЛОСТЬ И ПРОБЛЕМЫ	28
ГЛАВА 3. БРАЗИЛИА	68
ГЛАВА 4. ЗАРУБЕЖНАЯ ПРАКТИКА	128
ГЛАВА 5. НОВЫЕ ЗАДАЧИ, НОВЫЕ СВЕРШЕНИЯ (РАБОТЫ 60—80-х ГОДОВ)	150
ГЛАВА 6. СИНТЕЗ ИСКУССТВ	164
ГЛАВА 7. АРХИТЕКТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ	172
ГЛАВА 8. ЗОДЧИЙ — ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ОСКАР НИМЕЙЕР И МИРОВАЯ АРХИТЕКТУРА	198
ПОСТРОЙКИ И ПРОЕКТЫ ОСКАРА НИМЕЙЕРА	203
КНИГИ И СТАТЬИ ОСКАРА НИМЕЙЕРА	206
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА	207

Научное издание

Владимир Львович Хайт

ОСКАР НИМЕЙЕР

Редакция литературы по градостроительству
и архитектуре

Зав. редакцией Т. Н. Федорова

Редактор О. Н. Сметкина

Технический редактор Н. В. Высотина

Корректор Т. Г. Бросалина

ИБ № 3132

Сдано в набор 02.12.85. Подписано в печать 24.06.86.
Т-16202. Формат 70×90^{1/16}. Бумага мелованная. Гарни-
тура «Журнальная рубленая». Печать высокая. Усл.
печ. л. 15,21. Усл. кр.-отт. 15,5. Уч.-изд. л. 15,1. Ти-
раж 41 000 экз. Изд. № АIX-9657. Заказ № Т2004.
Цена 2 р. 10 к.

Стройиздат, 101442, Москва, Каляевская, 23а

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская
типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполи-
графпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
191126. Ленинград, Звенигородская ул., 11.

ВВЕДЕНИЕ

Мировая архитектура прошла в XX веке громадный и сложный путь. Возникла, созрела и оказывает все большее влияние на развитие всего мирового зодчества архитектура Советского Союза и стран социалистического содружества. В начале века были выдвинуты новые социальные, технические и творческие принципы архитектурного проектирования, получившие после второй мировой войны в странах Запада широчайшее распространение, а уже в конце 50-х годов встретившие резкую критику, перешедшую в 70-е годы в разочарование и отрицание. Современное движение в архитектуре, с его взлетами и падениями, выдвинуло целую плеяду выдающихся мастеров — художников и мыслителей, создавших произведения, которые войдут в золотой фонд истории мирового зодчества. Творческие личности, крупные как в своих находках, так и в своих заблуждениях, они оказали воздействие на перестройку профессионального мышления нескольких поколений архитекторов.

Пионеры современного движения, и прежде всего Франк Ллойд Райт, Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье, Людвиг Мис ван дер Роэ, сложились как профессионалы и работали в наиболее экономически развитых капиталистических странах и в своем творчестве отразили некоторые характерные особенности их социально-экономического, технического и культурно-идеологического развития.

Но уже география так называемого «второго поколения» современных архитекторов Запада оказалась несравненно шире. Рано обнаружившаяся неудовлетворенность единообразием формального языка современной архитектуры привела к появлению региональных ее школ, сложившихся на культурной «периферии», в странах, еще недавно покорно и жадно впитывавших художественные идеи, родившиеся в Западной Европе и Северной Америке. Сложение этих школ связано с творческой, публицистической и организаторской деятельностью ярких и активных личностей. Достаточно вспомнить финна Алвара Аалто, японца Кендзо Танге, венесуэльца Карлоса Рауля Вильянуэву.

Выдающееся место в этой плеяде занимает бразильский архитектор Оскар Нимейер. Его творчество сложилось в специфических условиях, в целом благоприятных для его становления. Бразилия — одна из крупнейших по территории и численности населения стран мира, обладающая громадными природными богатствами. В XX в. Бразилия переживает процесс быстрого экономического, прежде всего промышленного, развития, бурной урбанизации. В то же время недостаток средств, острые социальные контрасты: с одной стороны, монополии и сохраняющиеся латифундии, с другой — бедность, безграмотность и низкая профессиональная

квалификация большинства населения тормозят экономическое и социальное развитие. Особую сложность для Бразилии, как и для других стран Латинской Америки, создает экономическая зависимость от ведущих империалистических держав.

Бразилия конца XX в. — наиболее многонаселенная и мощная на континенте, быстро развивающаяся индустриально-аграрная страна. В ней выросла и обогатилась местная монополистическая буржуазия, но большую и активную роль в экономике играет государство.

На протяжении всего XX столетия в Бразилии идет острая борьба между реакцией и прогрессивными силами, развивается рабочее движение. Особое значение в общественно-политической жизни имеет антиимпериалистическое национально-патриотическое движение за подлинную самостоятельность страны, за сохранение природных богатств, за проведение независимой внешней политики. В XX в. Бразилия выдвинула целую группу выдающихся деятелей искусства, чьи достижения принадлежат мировой культуре. Это писатели Грасилиано Рамос и Жоржи Амаду, композитор Эйтор Вила Лобос, живописцы Кандидо Портинари и Эмилиану Ди Кавалканти, скульпторы Бруно Джорджи и Алфреду Сескьяти, архитекторы Лусиу Коста, Оскар Нимейер, Афонсу Эдуарду Рейди, Жоао Виланова Артигас, ландшафтный архитектор Роберту Бурли-Маркс и другие. Все они поднялись на авансцену бразильской национальной культуры на волне общественно-политического подъема начала 30-х годов, и их творчество вдохновлялось высокими прогрессивными, освободительными и патриотическими идеями. Эти идеи, общее стремление к обновлению общества и искусства и близость творчески-эстетических позиций объединяли художественную среду, способствовали обмену опытом, создавали обстановку, поддерживавшую искания в самых различных областях искусства.

Веря в важную вдохновляющую и преобразующую роль искусства, все они боролись за самобытность бразильского искусства.

Для Нимейера, который быстро занял заметное место в творческой среде, общение с крупными художниками-патриотами помогало поискам новых путей, определению общественно-политической позиции в освободительной борьбе. В то же время его творчество, при всей индивидуальности и неповторимости, всегда оставалось в русле ведущих исканий прогрессивной архитектуры Запада.

О. Нимейер начал свою профессиональную деятельность как ученик и верный последователь Ле Корбюзье, которому он посвятил впоследствии много прочувствованных строк. Однако вскоре сознательные и стихийные поиски открыли ему новые пути в архитектуре. С конца 40-х годов его имя неизменно называется в числе крупнейших мастеров современной архитектуры, а строительство новой столицы Бразилии сделало архитектора знаменитым в самых широких кругах мировой общественности.

Популярность Нимейера связана не только с его исключительно яркой и плодотворной профессиональной деятельностью, но и с активностью теоретика и публициста, а также, что особенно дорого советским людям, с его общественной деятельностью, с постоянной борьбой за мир, национальную независимость и социальный прогресс, за развитие экономических и культурных связей Бразилии с Советским Союзом.

Творчество О. Нимейера известно во всем мире. Первые упоминания о его работах появились в США в годы второй мировой войны, а в Европе сразу после ее окончания. С 1951 по 1960 г. вышли три посвященные ему книги американского исследователя Стамо Пападаки. Целый ряд монографий и специальных номеров журналов был выпущен в разных странах с описанием и анализом новой столицы Бразилии. И по настоящее время в профессиональных журналах и в широкой печати многих стран постоянно печатаются новые работы мастера современной архитектуры, интервью с ним, его высказывания по различным проблемам зодчества и общественной жизни.

Сам О. Нимейер написал несколько книг и десятки статей.

Хорошо известно его творчество в Советском Союзе. Помимо большого числа статей о нем в самых разных периодических изданиях на русском языке вышли две книги Нимейера: «Мой опыт строительства Бразилиа» (в оригинале на португальском языке — «Мой опыт в Бразилиа») в 1963 г. и антология его работ под названием «Архитектура и общество» (1975 г.). В 1963 г. Госстройиздат (ныне Стройиздат) выпустил монографию «Оскар Нимейер», написанную советскими архитекторами В. Хайтом и О. Яницким.

Предлагаемая вниманию читателя книга является вторым изданием упомянутой монографии, переработанным и дополненным. В годы, прошедшие после выхода в свет первого издания, выдающийся зодчий продолжал много и интересно работать. Он построил и спроектировал десятки зданий и комплексов в Бразилии и во многих других странах. Описания, фотографии и анализ части этих объектов включены в настоящее издание. Углублялись и видоизменялись взгляды Нимейера на архитектуру и архитектурное творчество, на их взаимосвязь с общественными условиями и процессами, что также вызвало необходимость пополнения и переработки соответствующих разделов книги. Наконец, развитие архитектуры и архитектуроведения в СССР и других социалистических странах, а также на Западе вызвало необходимость в уточнении и пересмотре отдельных авторских оценок и представлений. Поэтому данная книга — в значительной степени новое и оригинальное исследование, опирающееся на многочисленные научные разработки ее автора.

Оскар Нимейер Суарис Фильу родился 15 декабря 1907 г. в Рио-де-Жанейро, в обеспеченной семье и воспитывался в доме родителей матери. Его родители — португальцы, но среди далеких предков архитектор называет немцев и индейца из племени арарибойа, которое жило когда-то в районе Рио-де-Жанейро. В книге воспоминаний он писал, что, по бразильским обычаям, его должны были бы именовать Оскар Рибейру (по фамилии матери) Суарис (фамилия отца), но отец, воспитанный в семье дяди, в знак благодарности присоединил его фамилию Нимейер к своей родовой — Суарис. А самого Оскара в зрелые годы стали называть просто Нимейер. На всю жизнь он сохранил воспоминания о влиянии, которое оказала на него властная и добрая бабушка, об атмосфере дружбы и любви, окружавшей детей. У Оскара было пять братьев и сестер, одна из которых умерла в раннем детстве. Мать скончалась, когда Оскар был совсем юным, а отец в глубокой старости, удалившись от дел, любил приходить в мастерскую О. Нимейера и подолгу наблюдать за его работой.

Оскар учился в привилегированном колледже, где впервые проявил интерес к архитектуре. В 21 год Оскар женился; его дочь Ана Мария стала художником-декоратором и в 50—70-е годы участвовала в работах отца.

В 1930 г. он поступил на архитектурный факультет Национальной школы изящных искусств. Момент начала профессионального формирования Нимейера был очень важным и острым в развитии бразильского зодчества. 1930-й год был не просто рубежом двух десятилетий. В этом году произошел государственный переворот, который оттеснил от власти консервативных латифундистов и открыл более широкие перспективы для капиталистического индустриального развития Бразилии. Изменилась и культурная ситуация, в которой развивалась бразильская архитектура.

Во второй половине 20-х годов архитекторы-новаторы Грегори Варшавчик и Рино Леви выступили со страстными манифестами, требуя изменения структуры и языка зодчества. Лаконичные, геометризованные формы их построек, навеянные идеями Ле Корбюзье, призваны были нести в застойную жизнь отсталой страны дух нового. Другое, возглавлявшееся Жозе Мариану Фильу, творческое течение, которое новаторы называли «неоколониальной реакцией», также искало замену претенциозной академической и эклектической архитектуре, но видело ее в возрождении образов, деталей и декоративных приемов первого самобытного архитектурного стиля — бразильского барокко конца XVIII — начала XIX вв. — эпохи борьбы против колониального гнета Португалии и бурного подъема национального самосознания.

Идеи обновления, которые волновали прогрессивную творческую интеллигенцию, были поддержаны влиятельными политическими деятелями, искавшими опоры в обществе. В конце 1930 г. директором Национальной школы изящных искусств был назначен молодой архитектор и общественный деятель Лусиу Коста. Он предпринял попытку перестроить учебный курс с целью приблизить его к требованиям жизни и открыть дорогу новым художественным направлениям, одновременно привлекая внимание студентов к не потерявшим своей ценности достижениям местного зодчества.

Из-за сопротивления реакционной профессуры Л. Коста менее чем через год, несмотря на поддержку студентов, объявивших забастовку протеста, был вынужден уйти с поста директора, а его программа почти не была реализована. О. Нимейер на всю жизнь сохранил симпатию и привязанность к Коста и стал его другом.

Уход Коста уже не мог приостановить проникновение новых идей в студенческую среду. Через 30 лет Нимейер вспоминал: «Мы впервые познакомились с творчеством Ле Корбюзье на скамьях Национальной архитектурной школы в Рио-де-Жанейро. Мы изучали его, перелистывая альбомы, стремясь понять замыслы, обнаружить в каждом штрихе, в каждой кривой ту или иную архитектурную задачу» [2, с. 121]. Бразильскую архитектурную молодежь привлекала не только новизна предложений французского архитектора, но и их близость условиям и задачам строительства в жарком климате. Ле Корбюзье, как известно, сам активно пропагандировал свои принципы и в 1929 г. выступил с лекциями в Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро.

Покинув Национальную школу изящных искусств, Л. Коста решил внедрять новое в практическом строительстве и в 1932 г. вместе с Г. Варшавчиком организовал проектную мастерскую. Не бросая учебы, О. Нимейер поступил к ним на работу и участвовал в разработке нескольких проектов. Влияние Л. Коста на Нимейера, как профессиональное, распространявшееся на все молодое поколение бразильских архитекторов, так и человеческое, было очень глубоким и сильным, о чем Нимейер не раз писал: «Решающее воздействие на формирование современной архитектуры Бразилии оказали два человека — Лусиу Коста и Ле Корбюзье. Лусиу Коста был основоположником и лидером «модернистского» движения¹, честным и бескорыстным учителем нашего поколения. Действительно, огромное число современных архитекторов обучалось у Лусиу Коста, и даже те, кто не прошел его школы, все же косвенно испытали на себе его влияние» [2, с. 15].

О. Нимейер окончил Национальную школу изящных искусств в 1934 г. Первые самостоятельные проекты он выполнил в 1936 г. Проект особняка Э. Шавиера воспроизводит известные образцы Ле Корбюзье, и только раскрытость объема, пальмы и кактусы на эскизе говорят о внимании к местным природно-климатическим условиям. Но уже в следу-

¹ Латиноамериканский и, в частности, бразильский модернизм, несмотря на общность названия, определявшегося доминирующим требованием обновления, не идентичен художественному модернизму в развитых капиталистических странах, отразившему кризис буржуазной культуры.



О. Нимейер

ющих работах проявился напряженный поиск соответствия бразильским реалиям. В проекте миниатюрной дачи для известного поэта Освалду ди Андради (1938 г.) Нимейер сомкнул в покрытии пологий свод и наклонную крышу, создав необычный запоминающийся силуэт, а служебные помещения предложил затенить традиционной деревянной решеткой из набитых под углом реек. Входную лоджию должно было украшать живописное панно.

Первой осуществленной постройкой Нимейера стали детские ясли в Рио-де-Жанейро (1937 г.). Композиция окруженного зеленью здания построена на сопоставлении двух объемов: вытянутого двухэтажного с садом на плоской крыше и поднятого на столбах кубического четырех-



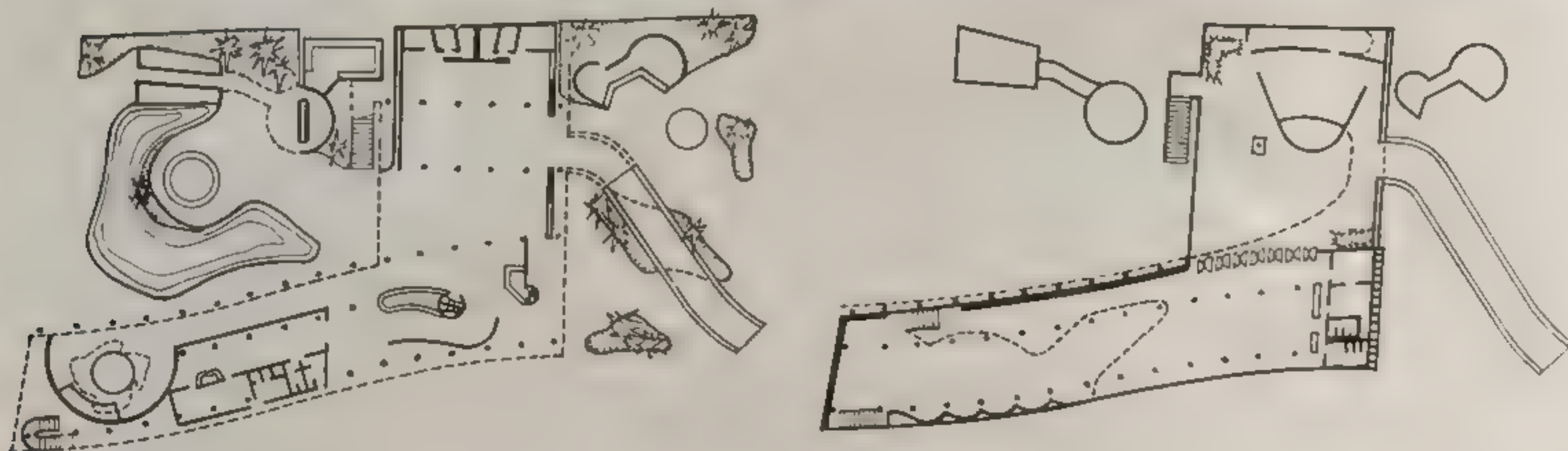
Особняки для Рио-де-Жанейро. Проект особняка Э. Шавиера, 1936 г., проект особняка О. ди Андради, 1938 г. Рисунки О. Нимейера

Детские ясли в Рио-де-Жанейро, 1937 г.

этажного. Западный фасад почти сплошь закрыт поворачивающимися вокруг оси вертикальными рейками, которые контрастируют с гладью остальных фасадов. Вначале архитектор запроектировал солнцезащиту в виде решетки из бетонных блоков в духе проектов Ле Корбюзье, но убедившись, что такая конструкция плохо защищает помещения от пологих лучей заходящего солнца, за собственный счет заменил ее на рейки-солнцерезы¹.

Ратуя за необходимость стеклянных наружных стен, Ле Корбюзье одним из первых начал разрабатывать солнцезащитные устройства. Но их богатый и разнообразный арсенал разработали в 30—50-е годы бразильские архитекторы. В 1931 г. Афонсу Рейди применил горизонтальные жалюзи для защиты ленточных окон в приюте для бездомных в Рио-де-Жанейро. Л. Коста с 1932 г. предлагал использовать традиционные в Бразилии и восходящие к арабско-пиренейским прототипам деревянные решетки. Эти решетки, защищающие лоджии, вместе с наклонной черепичной крышей и цоколем из натурального камня придают традиционный облик скромному «Гранд-отелю», построенному по проекту Нимейера в

¹ Mindlin H. Modern Architecture in Brazil, Rio de Janeiro/Amsterdam, 1956, p. 144.



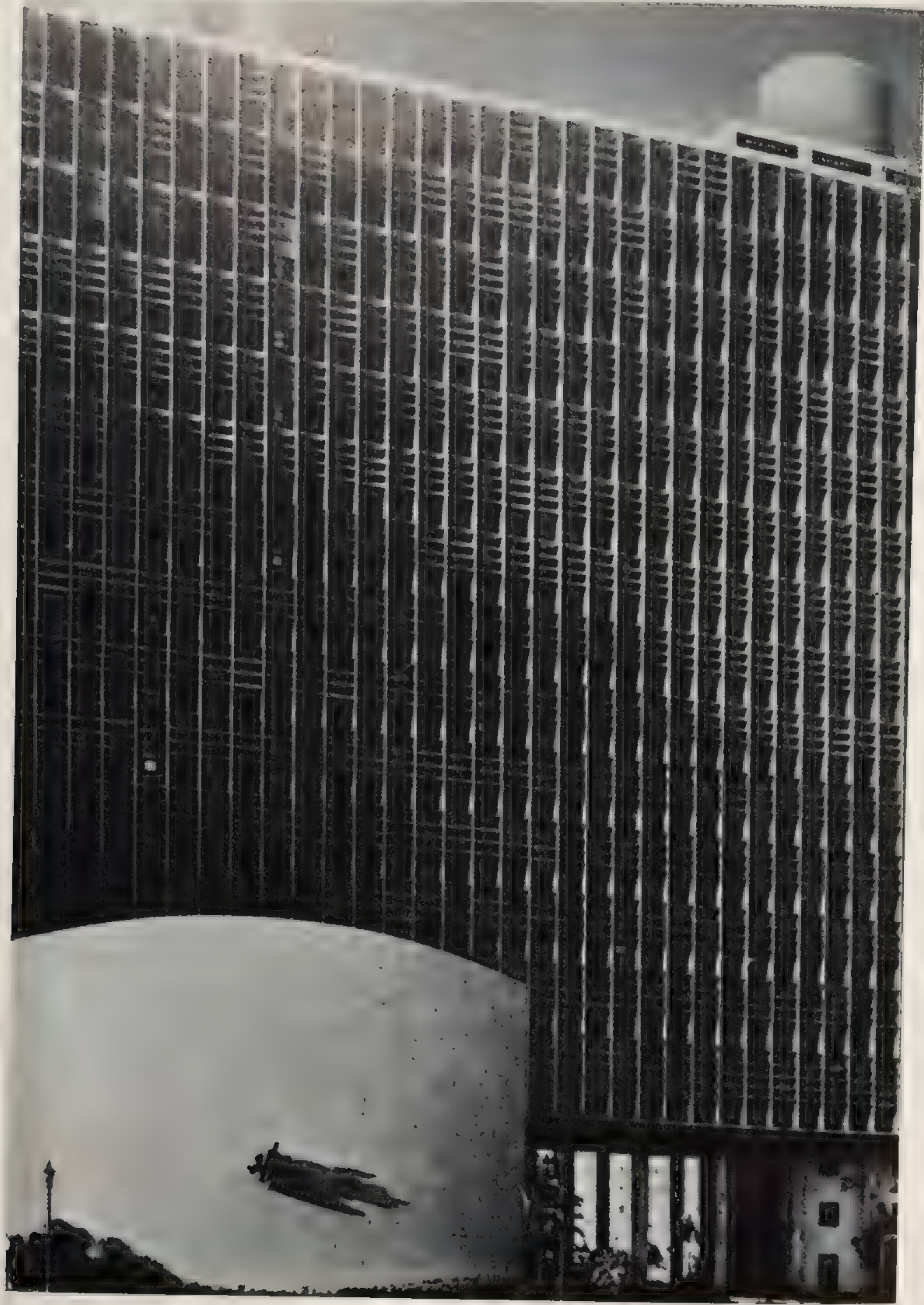
1940 г. в городе-музее барочной архитектуры Бразилии Ору-Прету. И практически одновременно в 1936—1938 гг. применили вертикальные планки (неподвижные бетонные) братья Роберту в здании Бразильской ассоциации печати и О. Нимейер (поворотные) — в детских яслях.

Творческая деятельность О. Нимейера началась в момент, когда в Бразилии складывалась самобытная современная культура — литература, живопись, музыка, причем передовые деятели искусства, объединенные патриотическими и прогрессивными социальными идеями, выступали единым фронтом, поддерживали новаторские начинания друг друга.

Во второй половине 30-х годов «началась», по выражению Нимейера, бразильская национальная школа современной архитектуры. Ее первым, ярким, монументальным и своеобразным произведением стало здание министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро. Нимейер не без труда добился, чтобы его включили в состав коллектива

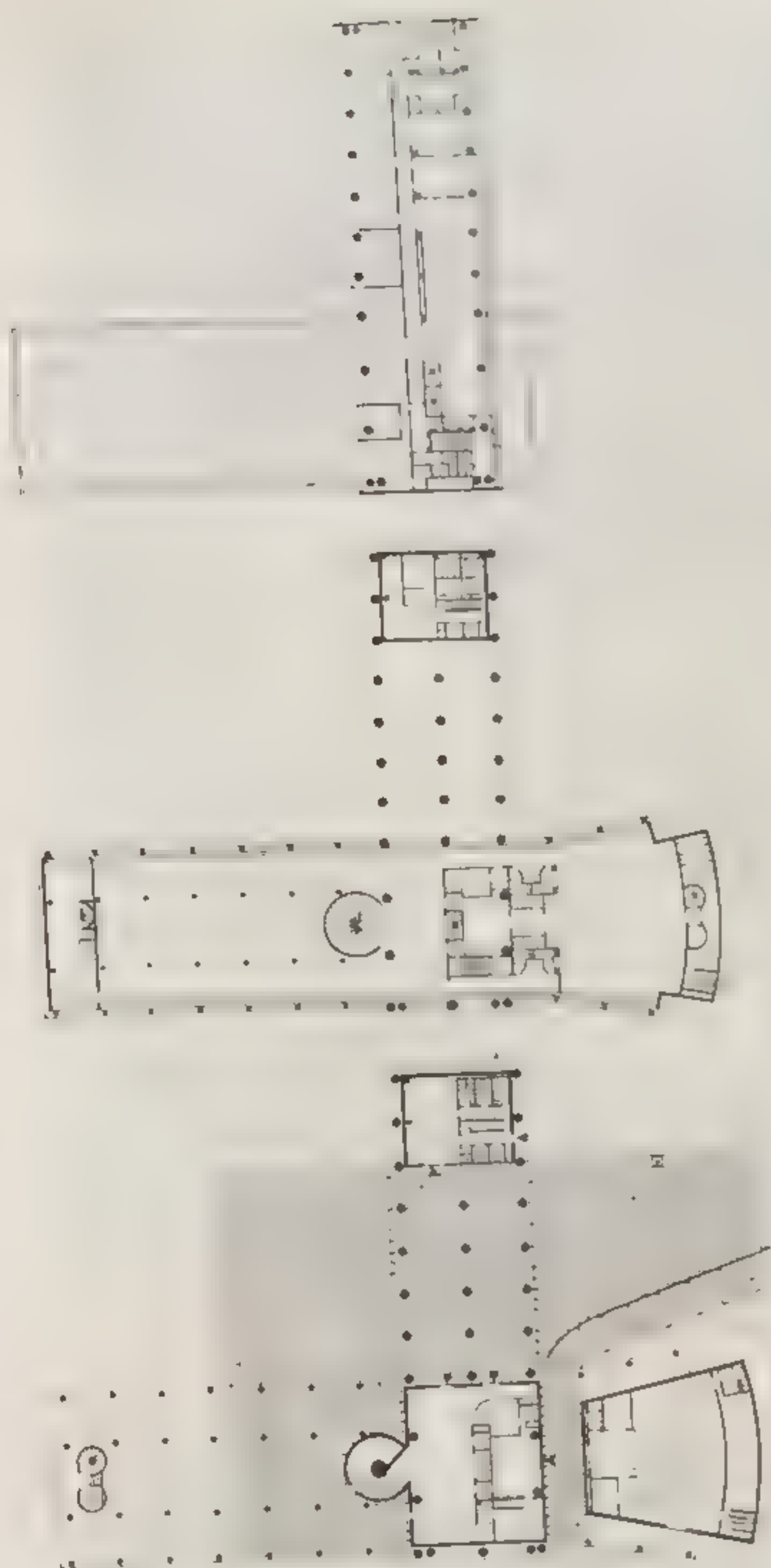


Павильон Бразилии на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке. Общий вид, планы 1-го и 2-го этажей, ресторан



проект
органи
быстр
глашен
А. Рей
бюлье
С. Ант
в осно
работ
О. Ним
В с
вопло
менно

¹ Во
универс

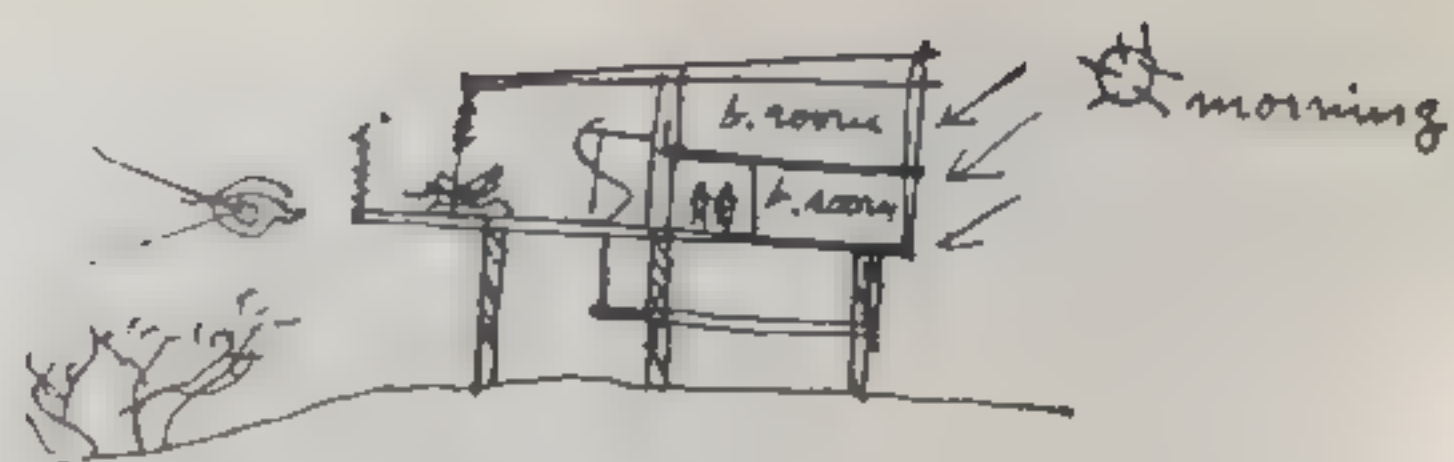


Министерство просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро, 1937—1943 гг. Общий вид, планы, фрагмент фасада

проектировщиков, который возглавил Л. Коста, но там творческие и организаторские способности молодого архитектора раскрылись очень быстро. В июле-августе 1936 г. проект консультировал специально приглашенный Ле Корбюзье¹. Проект (архитекторы Л. Коста, О. Нимейер, А. Рейди, Ж. Морейра, К. Леан, Э. Васконселус, консультант Ле Корбюзье, инженер Э. Баумгарт, художники К. Портинари, Б. Джорджи, С. Антониу, Ж. Липшиц, ландшафтный архитектор Р. Бурли-Маркс) был в основном закончен в январе 1937 г., и сразу начались строительные работы. В 1939 г., после ухода Коста, разработку проекта возглавил О. Нимейер.

В сооружении, законченном в 1943 г., были полно и совершенно воплощены идеи и композиционные принципы Ле Корбюзье, но одновременно — региональные и национальные особенности бразильской архи-

¹ Во время пребывания в Рио-де-Жанейро Ле Корбюзье выполнил также проект университетского городка с участием бразильских коллег, в том числе О. Нимейера.



Гостиница в Ору-Прету, 1940 г. Общий вид, схема разреза (рисунок О. Нимейера)

Дом О. Нимейера в Гавеа, Рио-де-Жанейро, 1942 г.

→

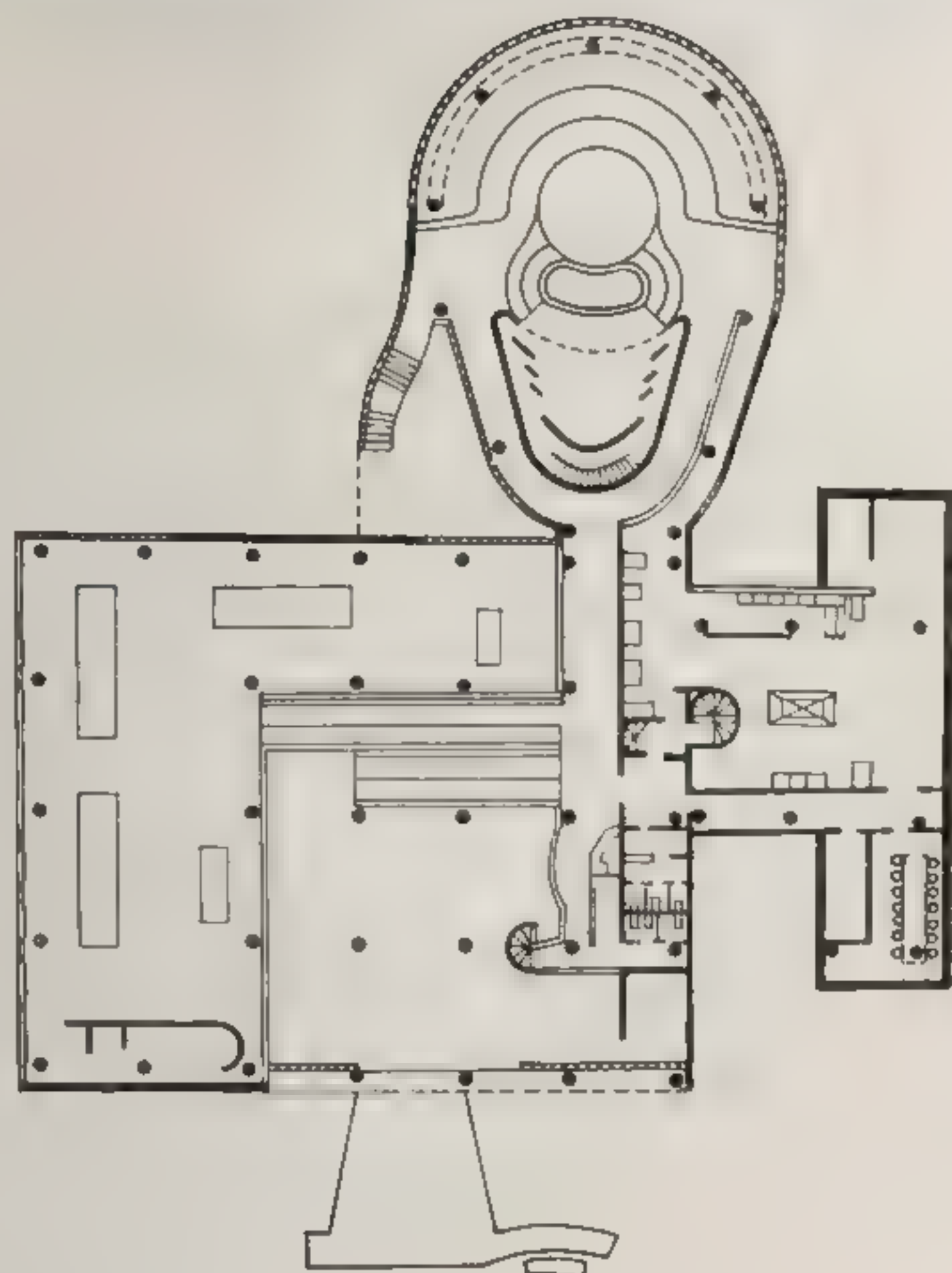
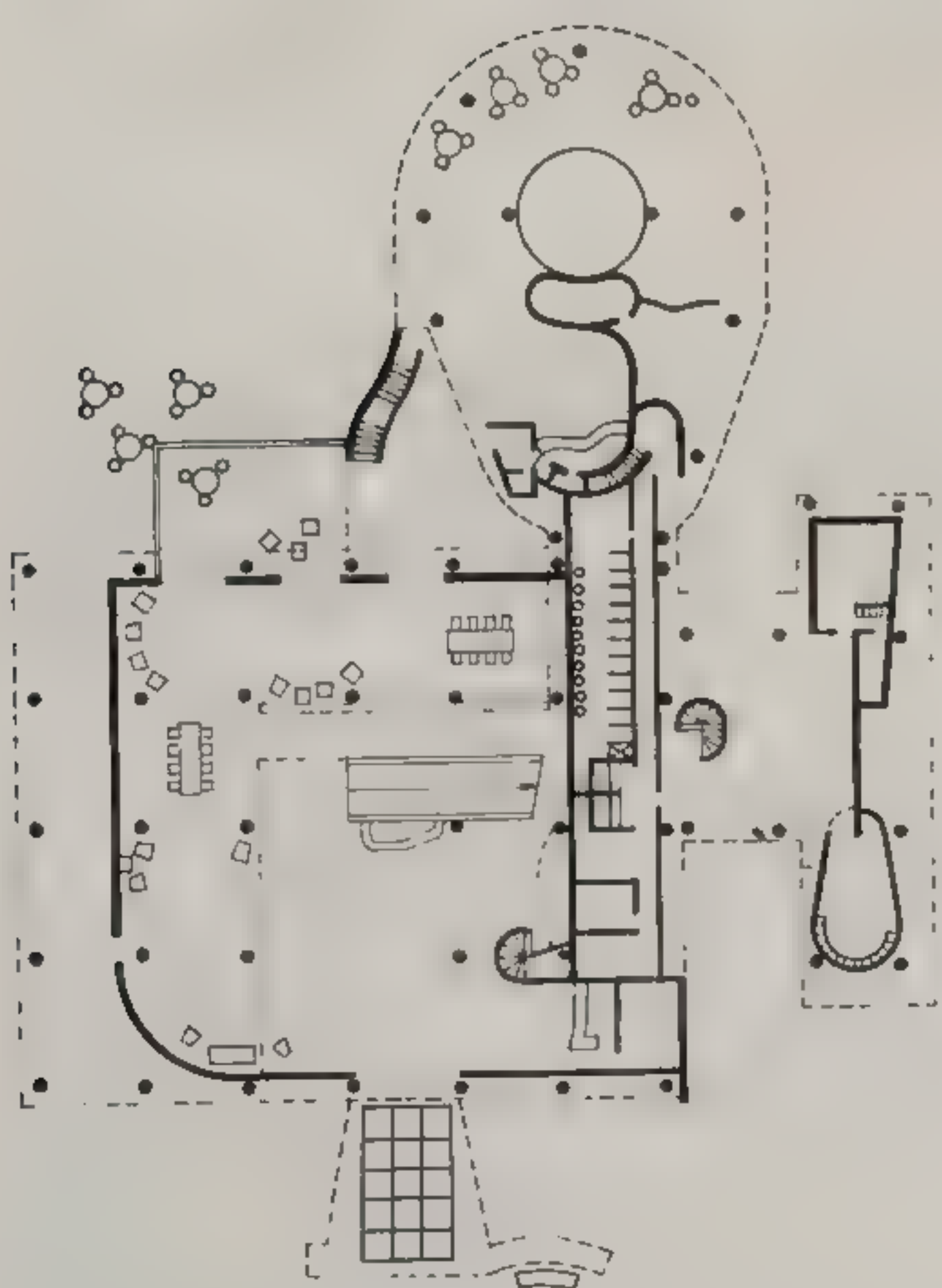
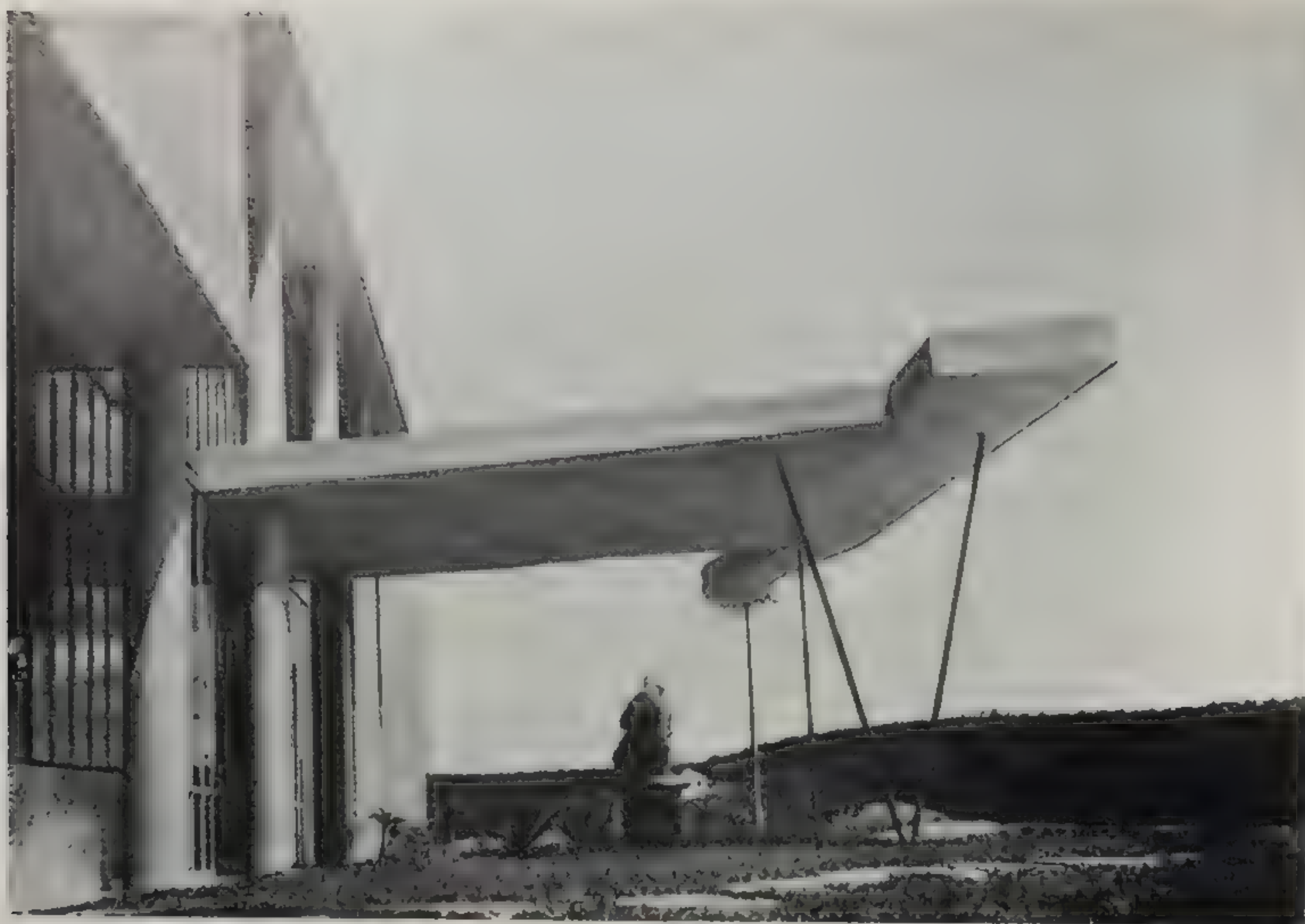
тектуры. Свободная планировка обеспечила сквозное проветривание помещений, подъем высотного объема на столбы — плавность перехода от внутреннего пространства к наружному через затененную лоджию первого этажа.

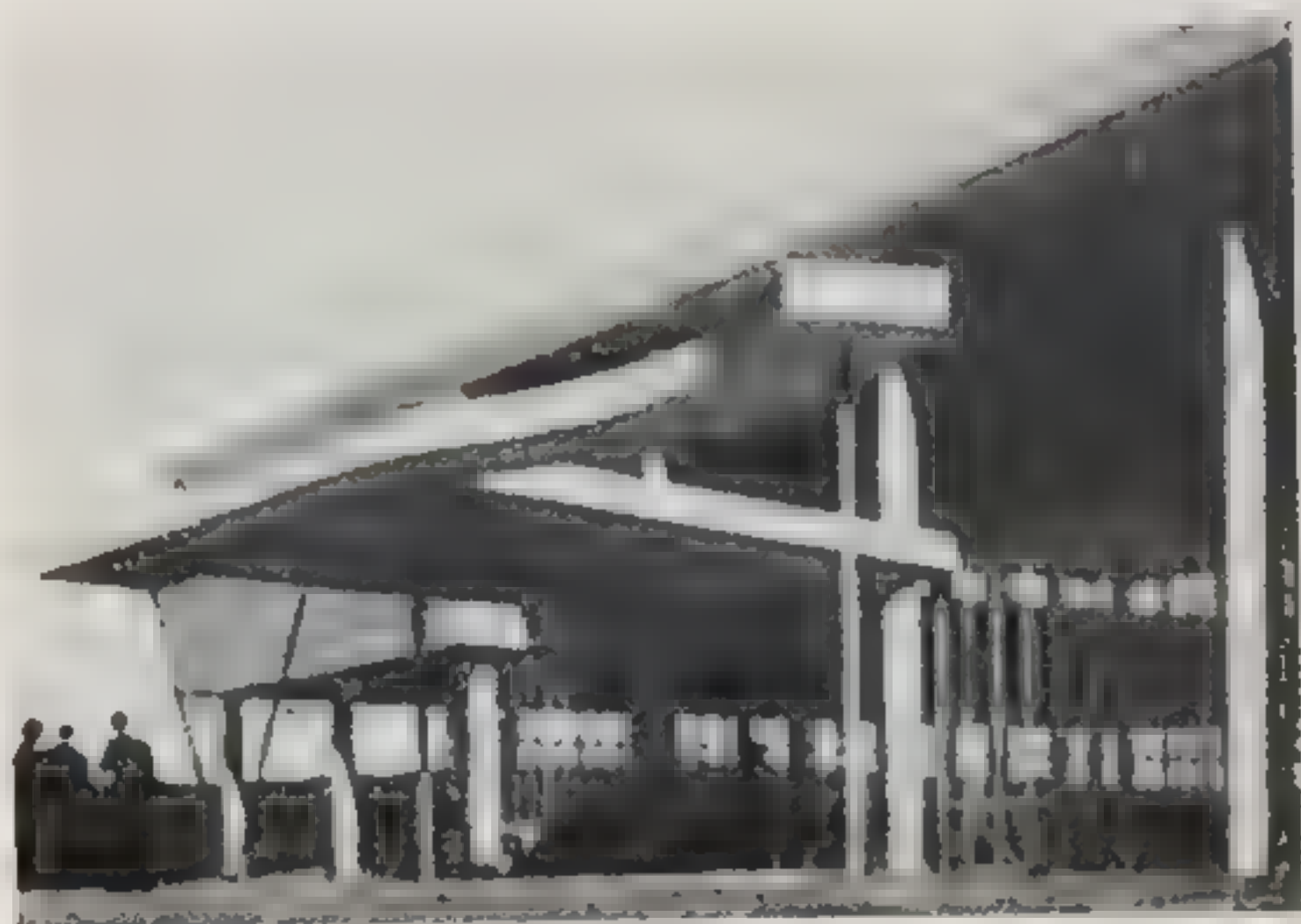
Наиболее ярко самобытность проявилась в решении фасадов. Их разнообразие определяется ориентацией по странам света. Торцовые фасады, как и в проектах Ле Корбюзье, глухие, а продольные остеклены. Южный фасад, почти не освещаемый солнцем, представляет собой сплошную стеклянную плоскость, в которой, символизируя преемственность в развитии местного зодчества, отражается барочная церковь св. Лузии. Северный же образован гигантской пространственной решеткой с тремя поворотными горизонтальными щитками в каждой ячейке. Сложный и постоянно меняющийся ритм ячеек и козырьков, игра фактур и богатая светотень придают поверхности фасада орнаментальность, движение и легкость.

Традиционный цветовой мотив вносит в композицию облицовка наружных стен вестибюля и скульптурно трактованных надстроек на плоской крыше глазурированными керамическими плитками с бело-голубым рисунком «азулежус». Во входной лоджии из «азулежус» по эскизу художника Кандиду Портинари набрано громадное панно с изображениями морских звезд, раковин, медуз и морских коньков. Регулярные, несколько жесткие очертания основного объема здания оттеняются скульптурой, живописностью и кривизной рисунка садов (ландшафтный архитектор Роберту Бурли-Маркс), декоративного панно под портиком и многоцветного ковра в вестибюле, фресок работы Портинари в интерьерах.

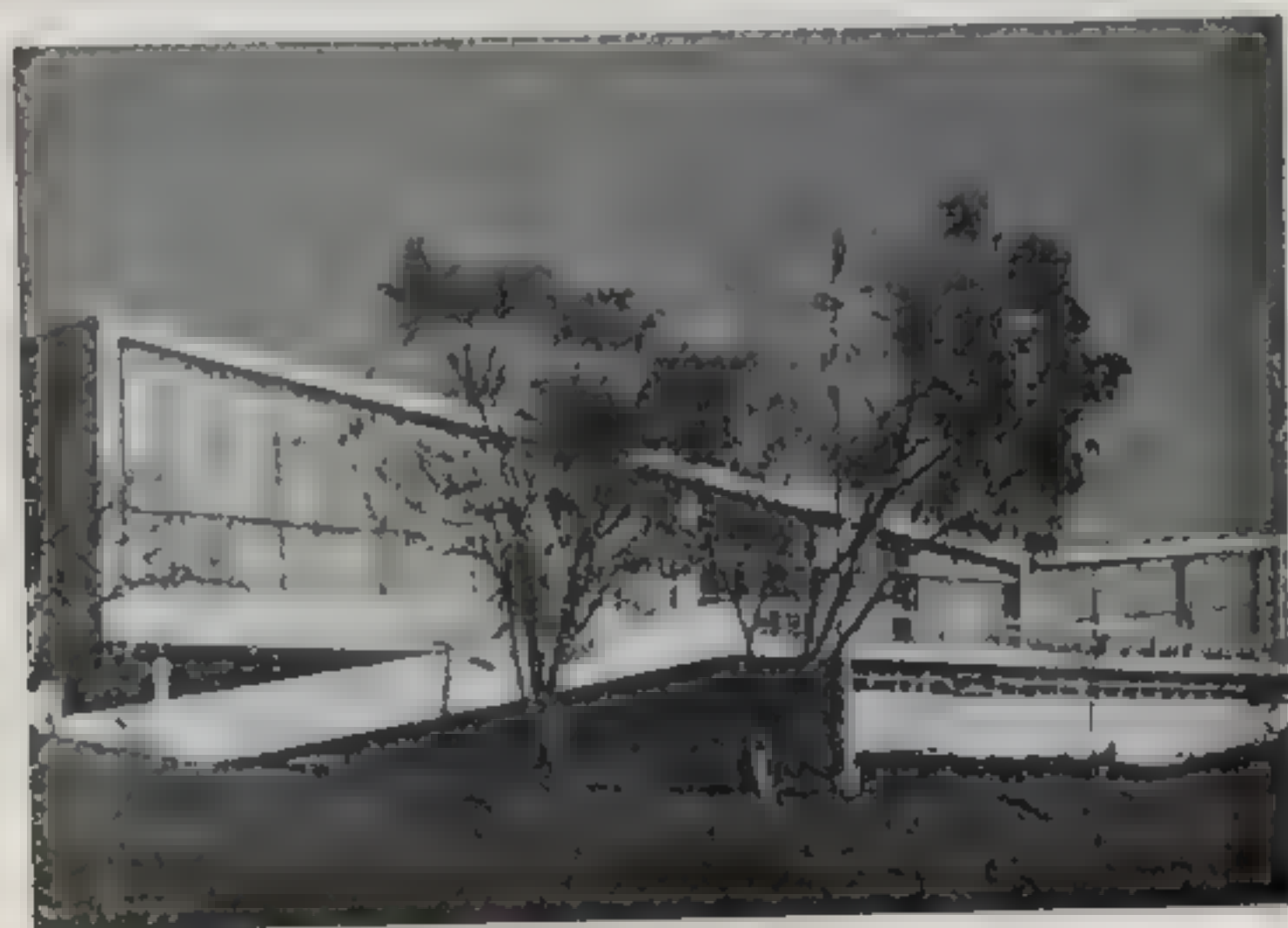
→







Казино в Пампульи, 1942 г. Фрагменты главного фасада, планы



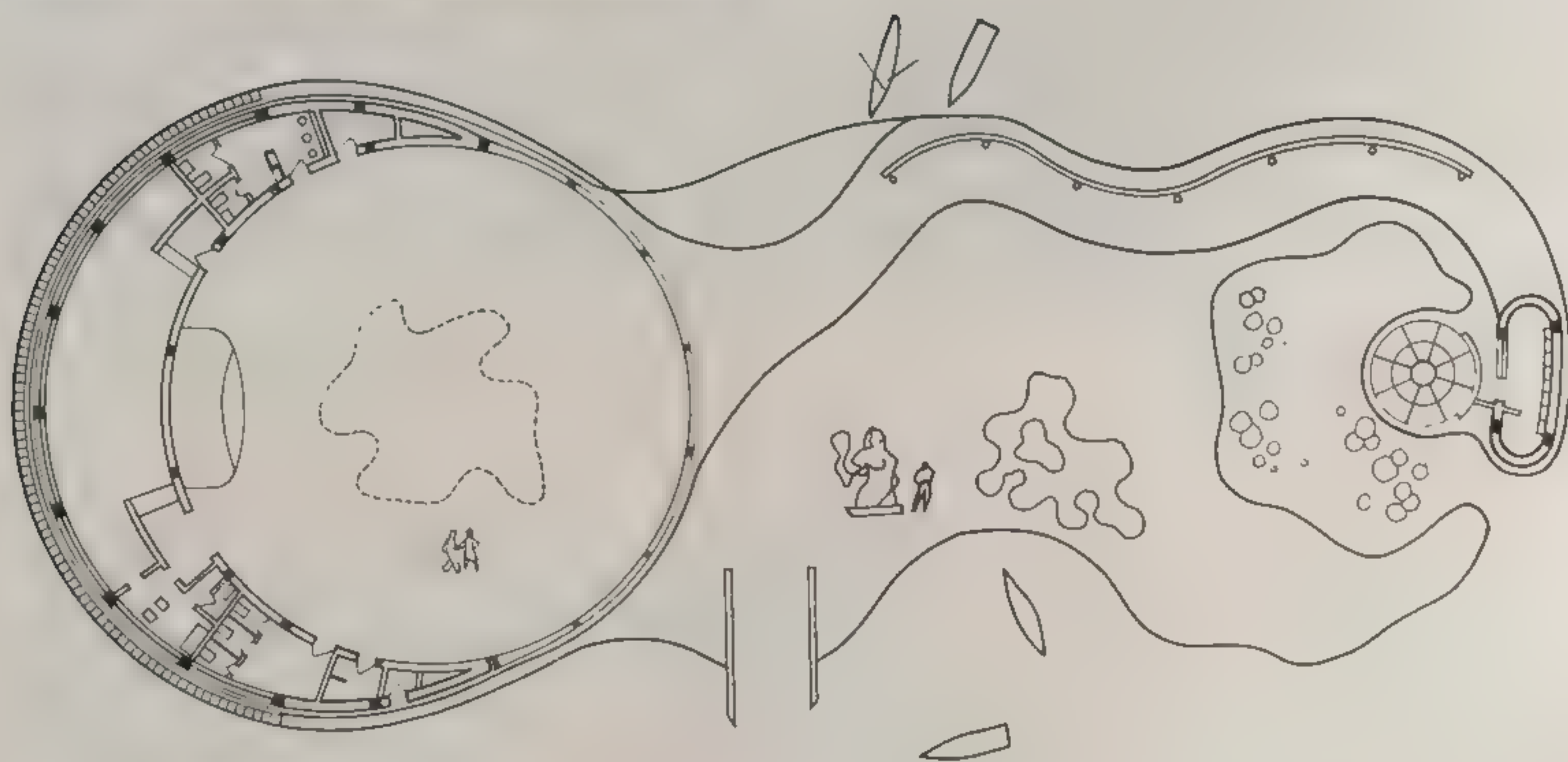
Яхт-клуб в Пампульи, 1942 г. Южный фасад, перспектива с севера (на заднем плане — казино)

Черты свежести, свободы, живописности еще ярче, пожалуй, проявились в павильоне Бразилии на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке — в соответствии с экспозиционным назначением сооружения. В конкурсе на проект павильона победил Л. Коста, но, увидев в конкурсном проекте Нимейера интересные замыслы, Коста пригласил его совместно работать над проектом (в реализации принял участие также американец П. Л. Винер).

В образе павильона удачно сочетаются представительность и затейливость. Парадный широкий пандус свободным изгибом ведет на второй этаж. Экспозиционные залы задуманы то замкнутыми, то полураскрытыми, то сплошь остекленными или почти условно отделенными от наружного пространства. Криволинейные в плане глухие стены контрастируют с решетками и стеклом. В динамичную композицию включены пруд свободных очертаний с плавающими листьями виктории-регии, тропический сад, вольеры для птиц, монументальная живопись, цветные зонтики на террасе кафе. Изящный, очерченный прихотливыми линиями павильон впервые продемонстрировал на международном форуме находки бразильских архитекторов и обратил внимание проектировщиков и архитекторов разных стран на не известную до того новую архитектуру Бразилии.



Ресторан в Пампульи, 1942 г. План, те-
невой навес



В архитектуре павильона органично соединились смелая и свободная манера Нимейера и долгий глубокий поиск Коста слияния традиции и современности. Недаром, раскрывая и обосновывая самобытность современной бразильской архитектуры, О. Нимейер писал в середине 50-х годов: «Это прежде всего заслуга Лусиу Коста — крупнейшей фигуры в нашем современном движении в архитектуре. С самого его начала Коста боролся за архитектуру, соединяющую в себе функциональные и эмоциональные качества. Его работа по изучению памятников национального зодчества осветила все рациональные и пластические качества местных бразильских зданий... Более того, Коста усилил наши позиции в отношении традиций; мы отказываемся от слепого подражания, но хотим сохранить ту конструктивную чистоту, которая всегда характеризовала нашу архитектуру колониального периода» [2, с. 26].



Начало 40-х годов — время нарастающей творческой активности Нимейера. Растет его известность, расширяется размах выполняемых им проектных работ.

В 1941 г. он представляет на конкурс проект стадиона в Рио-де-Жанейро — Национального спортивного центра. Выразительный архитектурный образ крупного спортивного зала, плавательного бассейна, арены для ручных игр должны были создавать открытые конструкции, поддерживающие трибуны и покрытия, и соединенные с ними горизонтальные ленты солнцезащитных устройств. А громадный козырек над главной трибуной футбольного стадиона предполагалось подвесить к монументальной железобетонной арке пролетом около 300 м (прием, возможно, навеянный проектом Дворца Советов в Москве Ле Корбюзье), доминирующей в композиции спортивного центра. Проект не был осуществлен, но оказал большое влияние на образ спортивных сооружений Бразилии.

На маленьком участке в тогдашнем предместье Рио-де-Жанейро О. Нимейер в 1942 г. построил дом для своей семьи¹. План дома, поднятого на массивных круглых столбах, предельно компактен. В первом, частично проходном этаже — гараж и вестибюль. Пространство второго и третьего этажей объединяет двусветная комната дневного пребывания, вокруг которой располагаются кухня, спальни, студия и веранда. Цельность пространства подчеркивается использованием пандусов, хотя они здесь требуют слишком много места. Дом вписан в пейзаж: скат традиционной черепичной крыши отвечает падению рельефа, а из всех поме-

¹ Позже дом перешел к другим владельцам.

щений открывается вид на живописное озеро Родригу-ди-Фрейтас и скалистые холмы. Окна затенены деревянными ставнями-жалюзи.

Важнейшей работой Оскара Нимейера начала 40-х годов, превратившейся в подлинную жемчужину молодой современной архитектуры Бразилии, стал спортивно-увеселительный комплекс на берегах озера в Пампульи, тогда пригороде крупного промышленного центра Белу-Оризонти. Начиная в те годы свою политическую карьеру энергичный и инициативный Жуселину Кубичек ди Оливейра задумал превратить эту, тогда пустынную, местность в зону отдыха для обеспеченных горожан и обратился к входившему в моду архитектору в расчете на то, что будущие сооружения окажутся необычными, запоминающимися. Так началась совместная деятельность заказчика и зодчего, а также инженера-конструктора Жуакина Кардозу, которая продолжалась затем более 20 лет и получила наиболее полное воплощение в строительстве Бразилиа. Сам Нимейер считал проектирование новой столицы «естественным продолжением работ, которые... непрерывно осуществлял с 1940 года вначале для префекта, а вскоре для губернатора и затем президента Жуселину Кубичека» [2, с.58].

Свободные от застройки участки, живописное озеро, а также предоставленные заказом композиционные возможности придавали задаче исключительную привлекательность. В кратчайший срок архитектор разработал эскизы всех намеченных к строительству объектов¹, и уже в 1942 г. первые сооружения были завершены. О. Нимейер писал: «Приступая к разработке проектов для Пампульи, мы стремились к тому, чтобы максимально воплотить в этой работе современный художественный и технический дух. Мы полны решимости работать в полную силу, без компромиссов» [2, с. 58]. И действительно, архитектура Пампульи соединяет зрелую силу, уверенность и твердость мастера и в то же время радостную игру таланта, юношескую тягу к новому и неизведанному.

С дамбы, по которой проходит шоссе из центра города, открывается вид на озеро, и в поле зрения оказываются все построенные по проектам Нимейера общественные здания. У дамбы устроена небольшая пристань с круглым прозрачным павильоном.

Казино, задуманное как своеобразный клуб, расположено на небольшом полуострове и доминирует над окружающим ландшафтом. В стремлении лучше связать здание с пейзажем автор расчленил и без того небольшой объем на соединенные переходом куб и посаженный ниже по рельефу цилиндр, а часть стен заменил стеклом. Сквозь здание видны голубое небо, облака, зеленые холмы, а находясь в помещении, посетитель почти не ощущает границы между внутренним и наружным пространством. С той же целью танцзал, помещенный в нижней части овального объема, почти незаметно переходит в окружающую его террасу. Пространство двусветного главного зала обогащено балконом и широкими пологими пандусами с парапетами из полированного светлого камня.

Композиция фасадов казино подчеркнута асимметрична и построена на контрастах глухих плоскостей стены, опирающихся на тонкие круг-

¹ Эти проекты вместе с программной статьей, раскрывавшей задачи проектирования, составили изданный в 1943 г. альбом «Пампулья» — первую из книг О. Нимейера.



Проект отеля-пансионата в Пампульи, 1942 г. Рисунки О. Нимейера

лые колонны, и сплошного стекла, графически строгих прямолинейных контуров и прихотливо изогнутого навеса над входом.

Из всех построек Пампульи объемная композиция яхт-клуба наиболее геометрична, однако не суха. Его силуэт необычен благодаря перекрытию объема вдоль продольной оси двускатной крышей со стоком к середине. А весь вытянутый параллелепипед здания с консольно вынесенной к озеру верандой — «палубой», с пандусом — «трапом» и с флагштоком — «мачтой» напоминает корабль, подготовленный к спуску на воду. Яхт-клуб был задуман как спортивный центр зоны отдыха. Рядом с ним расположены открытый плавательный бассейн, теннисные корты, баскетбольные и волейбольные площадки.

Церковь в Пампульи, 1943 г. Главный фасад, фрагмент восточного фасада, интерьер



В нижнем этаже здания — эллинг и подсобные помещения. Стены снаружи облицованы плитками «азулежус», которые вносят в образ сооружения традиционный мотив. На втором — ресторан и клубные помещения. В решении их интерьеров наметилась общая для современного движения в архитектуре тенденция к объединению, к перетеканию пространства, столь характерная для последующих работ Нимейера. Клубное помещение расчленяется свободно стоящими стенками и живописными панно на темы водного спорта и, конечно, футбола работы К. Портинари и Р. Бурли-Маркса. Фасады верхнего этажа оформлены соответственно их ориентации: южный и обращенный к озеру восточный (торцовый) полностью остеклены, западный — глухой, а северный защищен вертикальными планками, которые образуют у западного торца пологую кривую, обрамляющую уютную лоджию.

Криволинейные очертания играют важную композиционную роль во всех сооружениях Пампульи и целиком определяют построение тонко вписанного в ландшафт оригинального ресторана с танцевальным залом. Это здание имело большое значение для развития творчества Нимейера и оказало влияние на формообразование в архитектуре Бразилии и других капиталистических стран в 50-х годах.

Ресторан расположен на небольшом островке у берега озера. Их соединяет изящный мостик. Композиция основного объема ресторана построена на основе круга: круглый, что отвечает островному размещению здания, зал, охваченный полумесяцем кухонных и подсобных помещений, круглая танцплощадка. Круглая толстая бетонная плита крыши ресторана плавно переходит в теневой навес над столиками, внешний контур которого повторяет очертания островка. Лента навеса опирается на круглые колонны и на завершающий композицию глухой за-



кругленный объем артистической уборной. Перед ней расположена круглая эстрада, которая отражается в зеркале крошечного залива. Глухие стены кухни и артистической, а также соединяющий колонны низкий криволинейный барьер облицованы «азулежус», что подчеркивает барочность замысла сооружения. Здесь криволинейность и живописность — не самоцель, а вполне органичны. Удивительная тонкость и одновременно смелость прорисовки подчинены идее предельно возможного вписывания в ландшафт вплоть до подчинения его прихотливым линиям.

В работах Нимейера для Пампулы, так же, как в проектах нескольких особняков последовавших лет, проявилось определенное влияние не только идей и композиционных принципов Ле Корбюзье, но и концепции органичной архитектуры Франка Ллойда Райта с его особым вниманием к взаимоотношению здания и природы, к конкретным условиям участка, но эти влияния воплощены совершенно самобытно.

Даже среди подкупающих совершенством включения в архитектурную композицию произведений скульптуры и живописи построек Пампулы выделяется органичностью синтеза церковь св. Франциска Ассизского. Небольшой пластичный объем ее вместе с многообразным живописно-декоративным оформлением представляет подлинный художественный ансамбль. Неф церкви образован слегка сходящим на конус сводом, который соединяется с четырьмя сомкнутыми в ряд сводами, образующими алтарную часть. Арка главного — западного — фасада заполнена стеклом в нижней части и вертикальными рейками на уровне хоров. Со сводом главного фасада контрастируют расширяющаяся кверху решетчатая колокольня, массивный козырек на демонстративно атектоничных тонких металлических стойках и характерный для барочных церквей Бразилии отдельно стоящий высокий крест.

Восточный фасад, напротив, подчеркнуто плоскостной, но все его поле занято громадным бело-голубым панно из «азулежус» на темы жития святого Франциска: Франциск — друг зверей, птиц, рыб и детей работы К. Портинари. Наружная поверхность свода покрыта декоративной мозаикой работы Паулу Вернека.

Совершенно иные принципы масштабного и композиционного решения при сохранении тех же лаконичности и контраста заложены в оформление интерьера. Внутренняя поверхность свода обшита темными деревянными рейками, создающими обстановку уюта и сосредоточенности. Интерьер оборудован простыми скамьями и столом с подсвечниками геометричного рисунка в алтаре. Сквозь солнцезащиту западного фасада льется рассеянный, призрачный свет, а алтарь освещен через вообще не видимый молящемуся серповидный проем на стыке сводов. Алтарную стену целиком покрывает фреска, выдержанная в теплой — в отличие от фасадного панно — гамме. У входа в церковь установлена облицованная «азулежус» купель для крещения с тонким графическим рисунком. А направление к алтарю подчеркнуто горизонтальным рядом картин, изображающих страстной путь на Голгофу. Все живописные работы выполнил Кандиду Портинари.

Образ церкви был настолько нов и непривычен — к тому же ее авторами были люди, не скрывавшие прогрессивных убеждений, — что церковные власти долго отказывались освятить новый храм.

Неподалеку О. Нимейер построил окруженную пышным тропическим садом уютную живописную дачу Ж. Кубичека под двускатной крышей со стоком к середине, щипец которой закрыт необработанными жердями.

Нимейер запроектировал для Пампулы еще несколько сооружений, которые не были осуществлены. Из них наиболее крупным и принципиально новым по композиционному решению должен был стать отель-пансионат. В проекте отеля криволинейная в плане форма впервые в бразильской и едва ли не во всей современной архитектуре придана Нимейером основному объему крупного здания, повторяющему изгиб автомобильной дороги. Пластическим центром композиции должен был стать энергично изогнутый блок ресторана и общественных помещений на выступающем в озеро мысе. Наконец, в бразильской архитектуре 40—50-х годов часто использовались также впервые примененные в этом проекте наклонные фасадные стены.

Разбросанные по берегам водохранилища изящные здания обычно воспринимаются по отдельности, изредка сразу по два, но единство композиционного и масштабного замысла, стилистическая общность и близость форм превращают комплекс в архитектурный ансамбль.

За прошедшие годы Пампуля сильно изменилась. В связи с ростом Белу-Оризонти она оказалась в черте города. Однако значение местности как зоны отдыха и спорта не только не изменилось, но даже усилилось. На берегу озера, неподалеку от церкви был в 60-е годы сооружен один из крупнейших в Бразилии футбольных стадионов «Эстадиу Минеиру», который «придавил» постройки 40-х годов, подчеркнув их миниатюрность.

Изменилось назначение некоторых зданий. Уход за ними возложен на Управление охраны памятников национальной истории и культуры. Казино было превращено в городской музей современного искусства. Церковь, наряду с выполнением культовых функций, стала своеобразным признанным музеем архитектуры и монументальной живописи. Сам О. Нимейер в 1961 г. построил на озере новый, гораздо более значительный по размерам и монументальный по формам яхт-клуб.

Пампуля знаменовала завершение первого десятилетия самостоятельной проектной деятельности О. Нимейера, его профессиональное формирование как подлинного художника, мастера архитектуры. Ведомый творческой активностью, едва ли не жадностью к работе, поиском совершенства, он много успел, много сделал, многого добился.

Нимейеру, бесспорно, посчастливилось учиться и начать свою работу под руководством историка старинной и лидера современной архитектуры Бразилии Л. Коста и архитектора-новатора Г. Варшавчика, работать вместе с ведущими молодыми архитекторами А. Рейди, Ж. Мореира, К. Леаном, с видными бразильскими инженерами-конструкторами Э. Баумгартом и Ж. Кардозу, со скульпторами Б. Джорджи и Б. Замойски, с выдающимся художником-монументалистом К. Портинари и замечательным ландшафтным архитектором Р. Бурли-Марксом. В активной, патристически настроенной творческой среде он получал не только навыки коллективной работы и руководства, но и мощные творческие импульсы, уроки взаимной требовательности и самокритики, понимания задач, возможностей и требований связанных с архитектурой видов искусства.

Глава 2

ЗРЕЛОСТЬ И ПРОБЛЕМЫ

Работы в Пампулье обозначили собой не только творческую, но и профессиональную зрелость Оскара Нимейера и его широкое признание на родине. С середины 40-х годов он буквально не знает отбоя от заказов и сам берется за выполнение проектов самого различного объема и назначения.

Новый этап творчества Нимейера совпал с важными процессами в жизни Бразилии. Вторая мировая война, осложнив поступление на бразильский рынок товаров из воюющих стран и увеличив спрос на продукцию сельского хозяйства и промышленности Бразилии, вызвала их быстрое развитие, которое не приостановилось и в мирное время. Выросла численность и боевитость рабочего класса, ускорился процесс урбанизации, вызвавший громадный рост объема строительства. Бразилия приняла участие в военных действиях в Европе на стороне антигитлеровской коалиции. Победа Советского Союза над фашизмом вызвала в Бразилии мощный общественный подъем. Массовые выступления трудящихся привели в апреле 1945 г. к падению реакционной диктатуры.

В первые послевоенные десятилетия в Бразилии, несмотря на сопротивление местной реакции и сил, опиравшихся на экономическую, политическую и культурно-идеологическую экспансию буржуазии развитых капиталистических стран, поднялось и приобрело важное значение в общественном развитии национально-патриотическое движение за экономическую самостоятельность и подлинную политическую независимость, за охрану природных богатств страны, за сохранение и укрепление культурных ценностей народа.

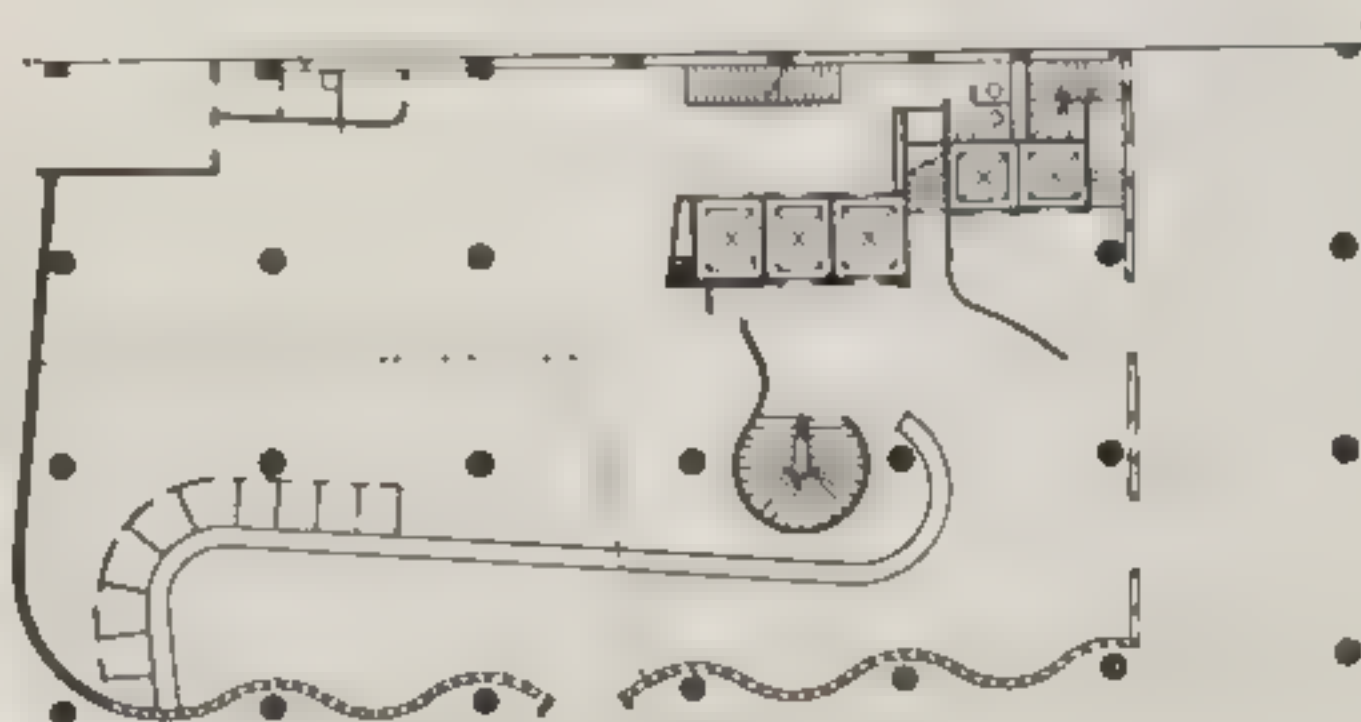
Вместе с усилением местной монополистической буржуазии, идеологи которой вначале выступали с националистическими лозунгами, и одновременно с ростом демократического, антиимпериалистического движения в общественном сознании страны утвердилось понимание необходимости поиска собственного, самобытного развития бразильской культуры.

Искусство и литература Бразилии 40—50-х годов обогащались новыми жанрами, расширяли свою тематику. Они ярко, реалистично воплотили народные типы, образы природы и истории страны, героев и эпизоды национально-освободительного движения. Одновременно, как обратная сторона стремления к современности, к полноправному выходу на авансцену художественного движения Запада, в изобразительном искусстве проявились далекие от местных художественных и психологических корней, антигуманные тенденции абстракционизма. В то же время их внедрение несколько расширило формально-технический арсенал художни-



Проект здания редакции и типографии газеты «Трибуна популяр», Рио-де-Жанейро, 1945 г. Рисунок О. Нимейера

Банк «Боа Виста», Рио-де-Жанейро, 1946 г. План, деталь фасада →



ков и оказало влияние на бразильскую архитектуру, которая развивалась в авангарде движения к своеобразию и самобытности.

Архитекторы-новаторы, и прежде всего О. Нимейер, призывали к раскрытию и отражению региональных и национальных особенностей, к развитию местных традиций. Поиски живописных и динамичных архитектурных форм представлялись им возрождением не потерявших художественной ценности приемов бразильского барокко и одновременно выявлением образных возможностей современной техники, в частности железобетонных конструкций.

Именно в русле этих исканий определился выход на лидирующую позицию в архитектуре Бразилии О. Нимейера. И дело было не только в его, бесспорно, исключительных творческих способностях или в более благоприятных, чем у его коллег, условиях работы. Личные творческие устремления Нимейера, его проявившееся с первых самостоятельных шагов в архитектуре стремление к эмоциональной выразительности, пластической



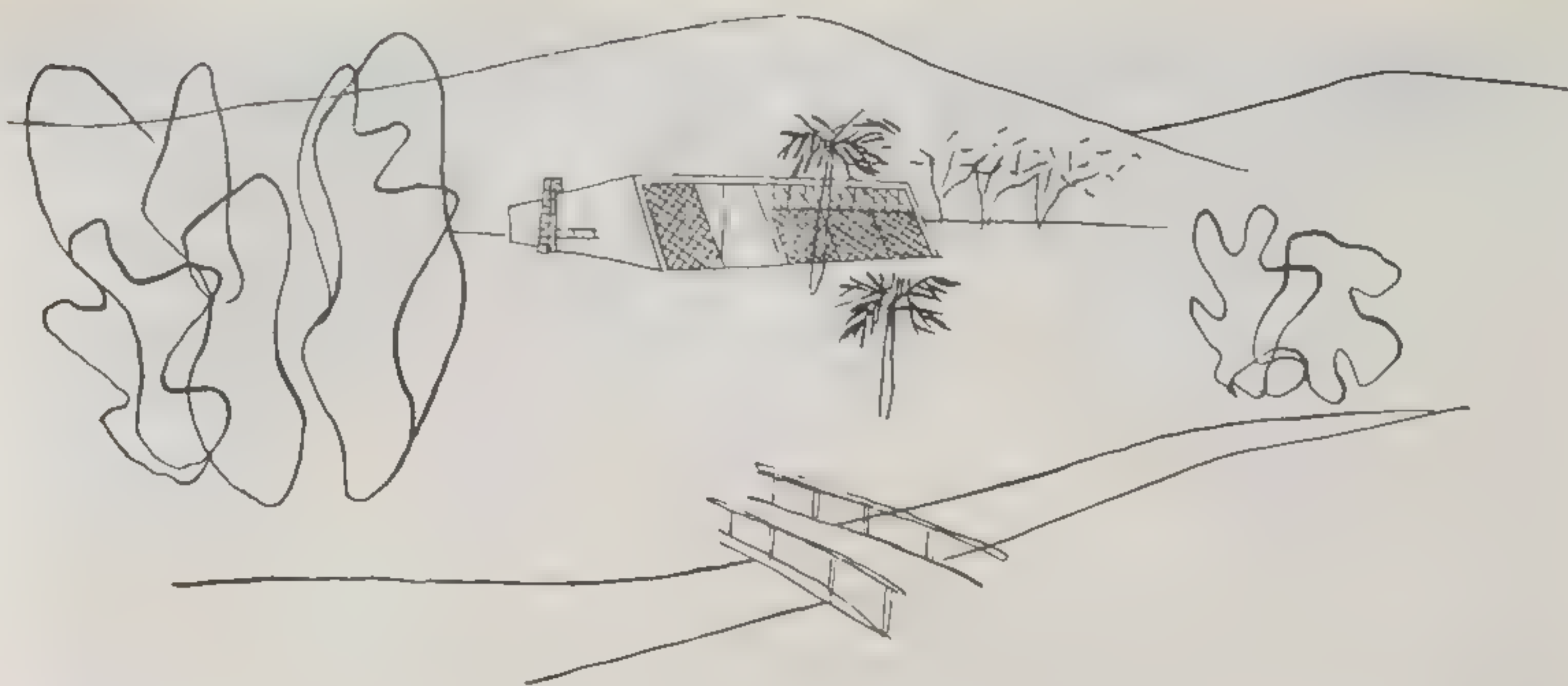
Дача О. Нимейера в Мендисе близ Рио-де-Жанейро, 1949 г. Общий вид, эскиз О. Нимейера

раскованности, к постоянной новизне и поиску оказалось не просто созвучным настроениям бразильских архитекторов. Обладая недюжинной энергией и волей к достижению поставленной цели, темпераментом, публицистическими способностями и умением реализовывать в проектных решениях носящиеся в воздухе, но еще никем не высказанные идеи, О. Нимейер первый четко сформулировал и выразил в своем творчестве эти стремления и по праву первооткрывателя оказался лидером бразильского архитектурного авангарда.

Советский журналист И. Фесуненко объясняет «почему знаменем, символом и вождем... «новой волны» в архитектуре стал именно Нимейер, ... императивом: грандиозные задачи требовали грандиозного воплощения. И не просто грандиозного, а нестандартного, революционного, нового, порывающего с господствовавшими взглядами и идеями. Это было по плечу не только и не просто одаренному, талантливому, пускай даже гениальному архитектору, но бунтарю, разрушителю традиций, революционеру в искусстве. А среди своих братьев и коллег — в этой среде было и есть немало новаторов, пролагающих новые пути, ищущих необычные решения, — Нимейер был смелее всех и пошел в своих творческих и жизненных убеждениях дальше всех. Именно поэтому он и стал коммунистом. Этот шаг выразил не только его политические взгляды, но и его профессиональную позицию. Его кредо творца»¹.

Для Бразилии как страны развивающейся и стремящейся к прогрессу, культурное движение в которой традиционно ориентируется на пример более экономически развитых стран, в утверждении авторитета того или иного художника определяющее значение имело его признание за рубежом. Павильон в Нью-Йорке, министерство, постройки Пампульи

раньше д
вызвали ин
приглашен
ний Органи
редь обесп
зильских к
произведен
ны, привле
формальны
шого значе
жания.
В 40—50
минающих
мают произ
на, П. Анту
новление пр
тельными р
В период
и в первых
В 1945 г. он
графии про
лагалось стр
многоэтажн
на первом.
му фасаду,
предполагал
сой второго
порядке лод
Близкую
пользовании
вательность
де-Жанейро
та города и
его фасад в



раньше других произведений современных бразильских архитекторов вызвали интерес в США и в послевоенной Европе, что предопределило приглашение Нимейера одним из консультантов проекта комплекса зданий Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке. А это в свою очередь обеспечило еще молодому архитектору особое место среди бразильских коллег, в том числе в глазах заказчиков. Почти каждое новое произведение Нимейера становится событием в культурной жизни страны, привлекает внимание профессиональной и широкой печати, а его формальные находки, которым сам архитектор подчас не придает большого значения, становятся объектом пристального изучения и подражания.

В 40—50-е годы бразильская архитектура создала целый ряд запоминающихся зданий и комплексов, среди которых особое место занимают произведения Л. Коста, Р. Леви, А. Рейди, Ж. Морейра, Э. Миндлина, П. Антунис Рибейру. Но ее художественно-образное развитие и обновление прежде всего определялось крупномасштабными и выразительными работами О. Нимейера.

В период общественного подъема Оскар Нимейер нашел свое место и в первых рядах борцов за свободу, что отразилось и в его работе. В 1945 г. он безвозмездно разработал проект здания редакции и типографии прогрессивной газеты «Трибуна популар». Участок, где предполагалось строительство, был очень узким, и архитектор запроектировал многоэтажное здание с типографией в цокольном этаже и аудиторией на первом. Конторские и редакционные помещения вынесены к уличному фасаду, защищенному вертикальными планками. Их поверхность предполагалось оживить глубокой входной лоджией, остекленной полосой второго этажа с названием газеты и расположенными в шахматном порядке лоджиями с глухими парапетами на верхних этажах.

Близкую композиционную тему, также основанную на образном использовании средств защиты от солнца, О. Нимейер с большой последовательностью развил в здании правления банка «Боа Виста» в центре Рио-де-Жанейро (1946 г.). Здание строилось на углу нового главного проспекта города и узкой улицы, застроенной многоэтажными домами, а задний его фасад выходил на второстепенную улицу, параллельную проспекту.

Решение фасадов подчинено задаче защиты внутренних помещений от солнечных лучей и от просматривания извне. Северный фасад, освещаемый высоко стоящим солнцем, закрыт (как и в министерстве) решеткой с ячейками высотой в этаж и поворотными горизонтальными козырьками. Западный, выходящий к тому же на узкую улицу, защищен вертикальными вращающимися пластинами также высотой в этаж. Интересно задумана их окраска, изменяющаяся от белой в нижних этажах до темно-голубой в верхних, что позволяет сделать более равномерной освещенность внутренних помещений. К тому же фасад воспринимается зрительно более цельно, скрадывается дробность, почти рябь от бесчисленных жалюзийных планок. Южный фасад на красной линии проспекта сплошь остеклен, и в его зеркале отражается живописный силуэт кафедрального собора.

Архитектор стремился обеспечить максимально возможное естественное освещение вестибюля и двусветного операционного зала банка, расположенных в нижнем ярусе, и избежать их просматривания снаружи. Он запроектировал волнообразную в плане наружную стену из стеклоблоков, которая бы плавно огибала традиционно для функционалистской архитектуры вынесенные наружу круглые пилоны, поддерживающие основной объем здания. Криволинейность, к тому же, придала ей пространственную жесткость.

Цоколь стеклоблочной стены покрыт мозаикой с геометрическим рисунком работы П. Вернека. В интерьере К. Портинари выполнил фреску «Первая месса в Бразилии», начавшую задуманную им серию монументальных картин, воссоздающих важные события национальной истории.

В условиях послевоенного экономического подъема, укрепления бразильского национального капитала О. Нимейер спроектировал и построил еще несколько крупных деловых зданий. Угловой участок занимает высотное здание «Монреал» в Сан-Паулу (1950 г.). Фасады, обращенные непосредственно на угол участка, архитектор превратил в плавно закругленные гигантские жалюзи, горизонтальные бетонные полки-ленты которых делят высоту каждого этажа на три равные части. Для пропуска вертикальных конвекционных потоков воздуха в «полках» предусмотрены частые круглые отверстия. Один из этажей оставлен в стекле без солнцезащиты, что позволило пропорционально расчленить здание по высоте и уточнить масштабное решение мелкораздробленного фасада. Северо-западный фасад традиционно для Нимейера защищен от лучей низкого закатного солнца жалюзи с поворачивающимися вертикальными планками.

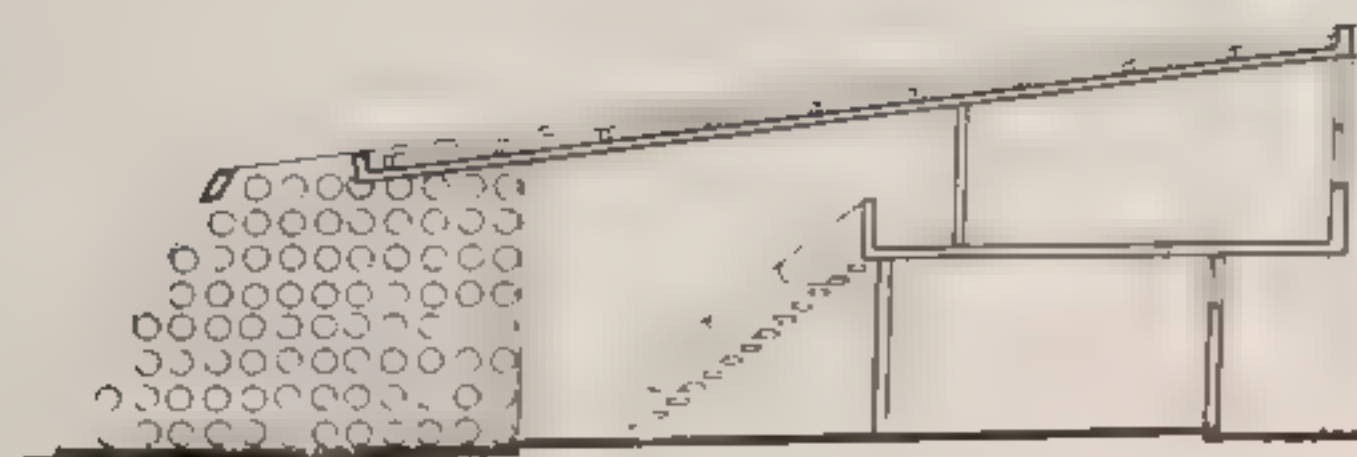
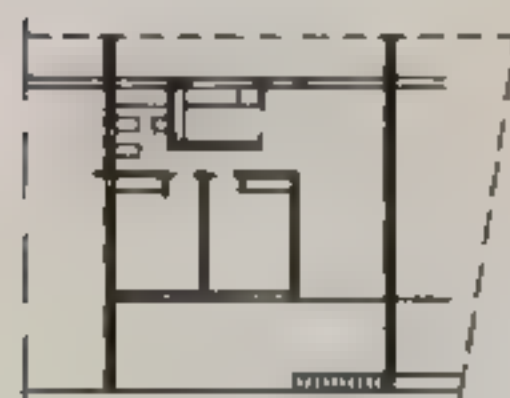
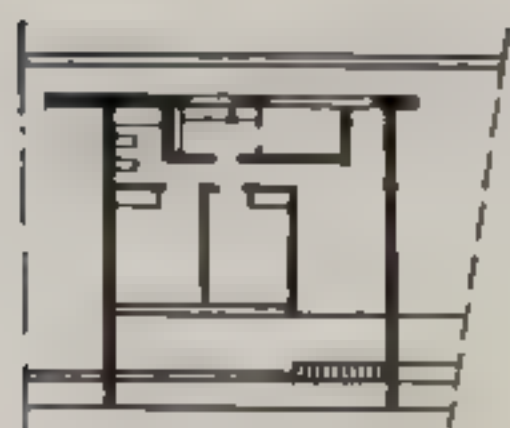
Различное решение фасадов здания в зависимости от ориентации по странам света и соответственно от потребности в защите от солнца было в эти годы характерно для бразильской архитектуры, отражая демонстративно рационалистический, восходящий к принципам функционализма подход к проектированию. Также по-разному задуманы, например, фасады здания Монтепиу в Рио-де-Жанейро (архит. А. Рейди). Однако для бразильских зодчих, и прежде всего для Нимейера, рационализм такого рода решений являлся не столько препятствием, сколько предпосылкой для композиционного разнообразия, для отказа от стереотип-

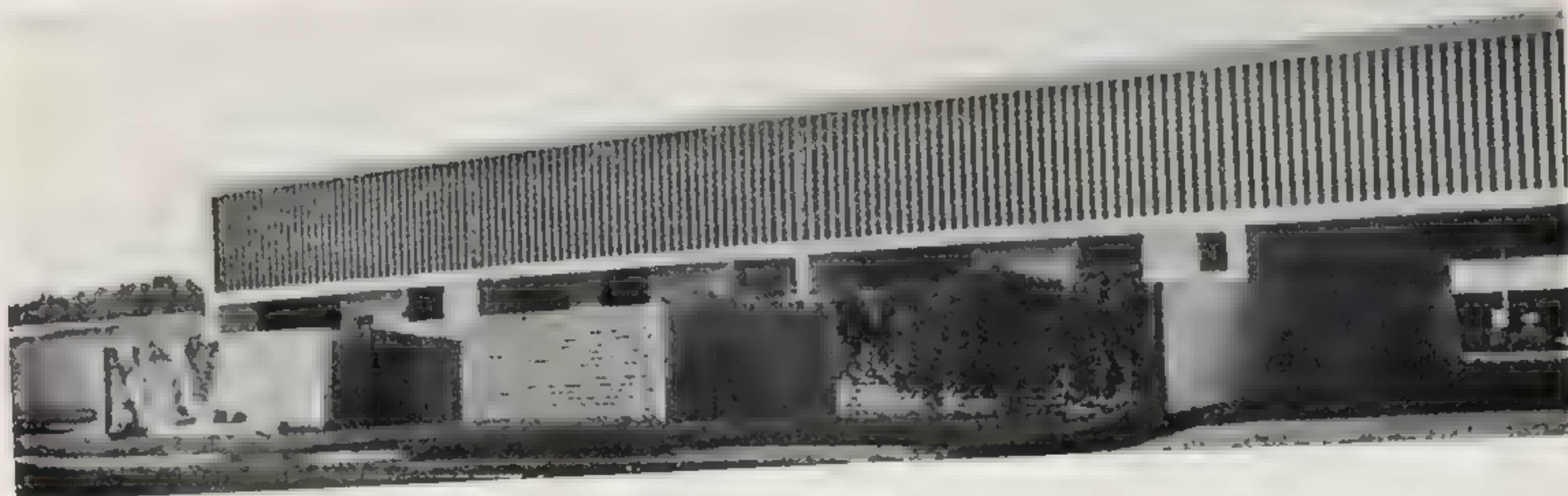
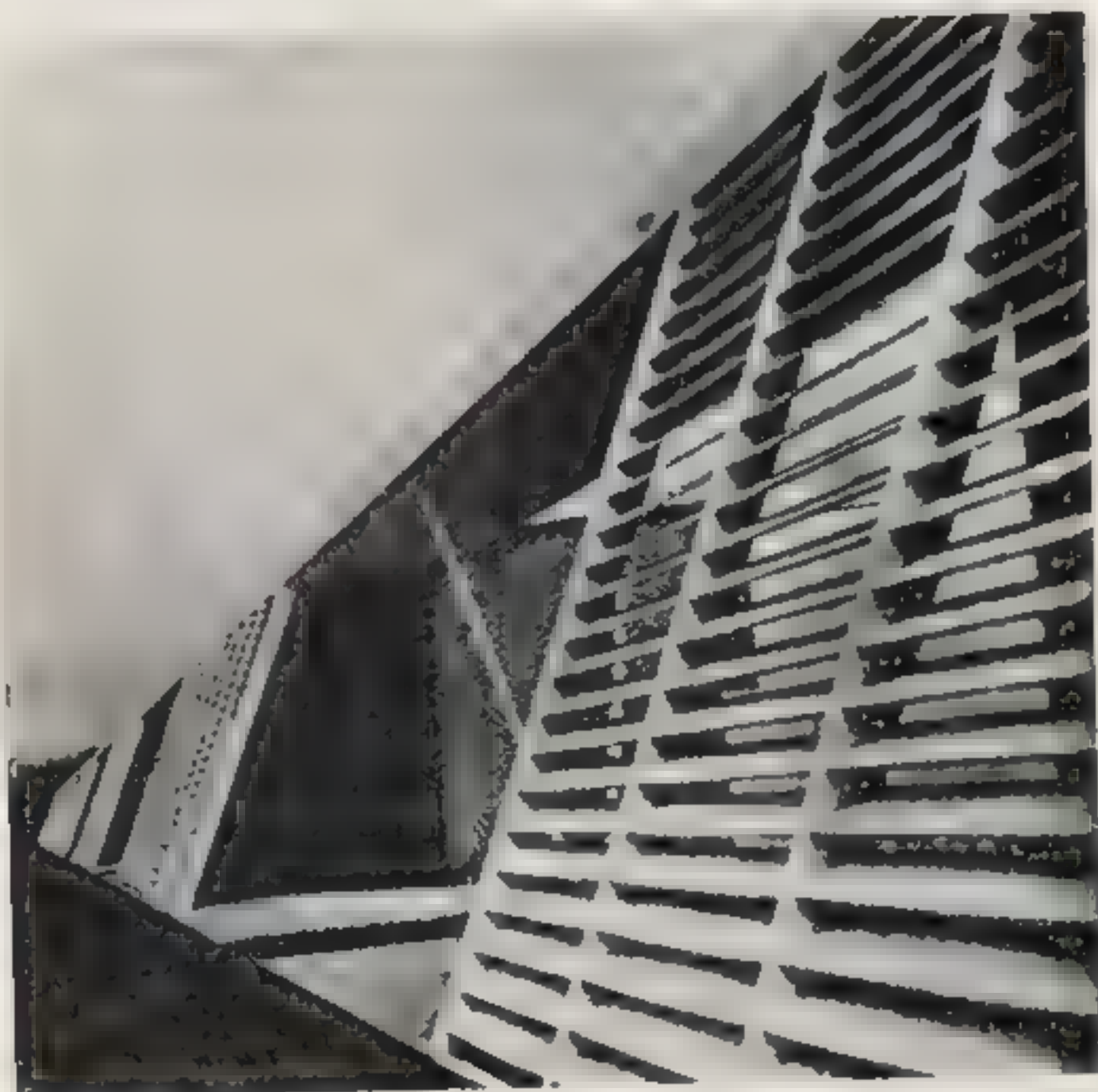
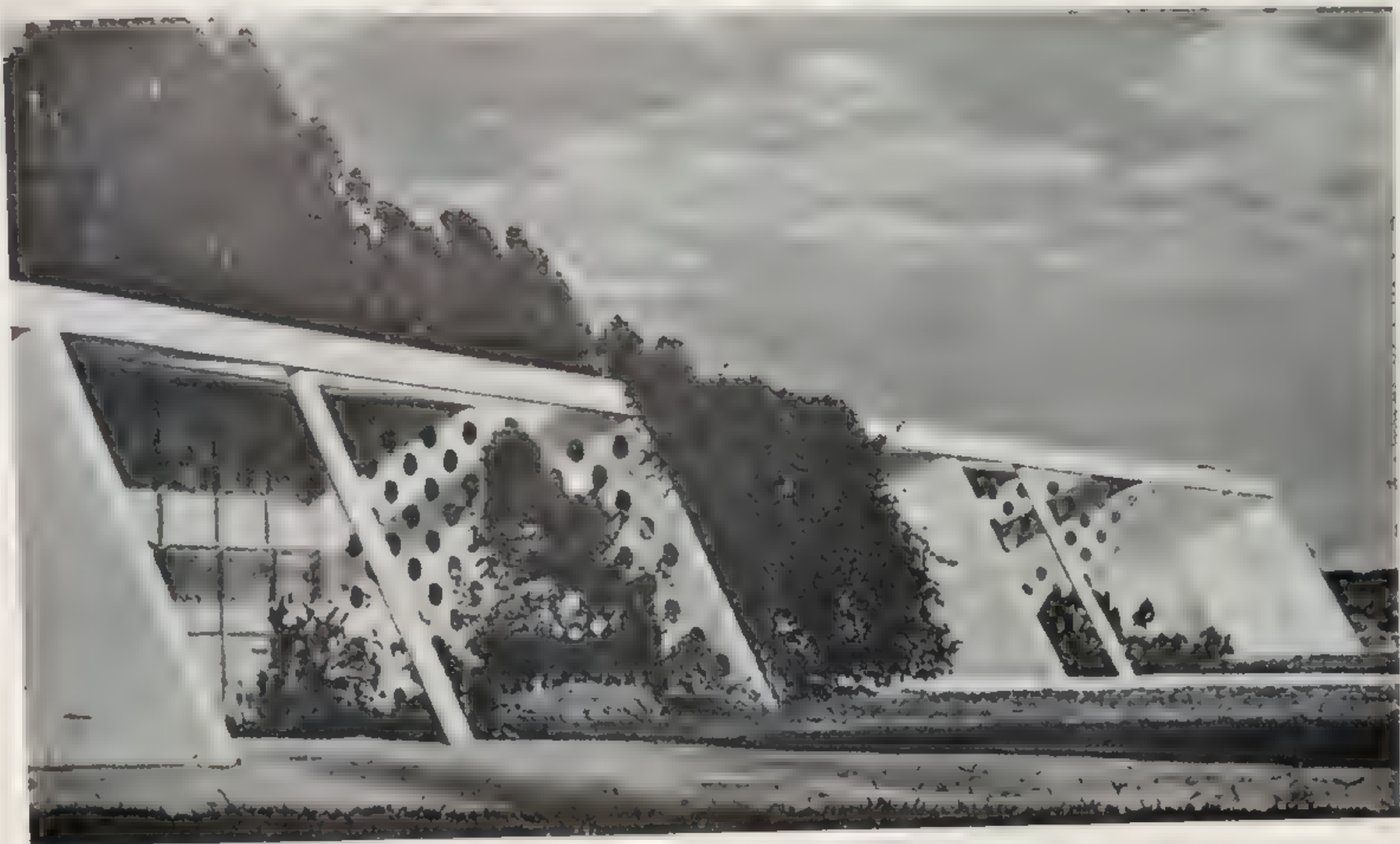


Учебный авиационно-технический центр в Сан-Жозе-дус-Кампус, 1947 г. Фрагмент фасада сблокированного жилого дома; генеральный план



Учебный авиационно-технический центр
в Сан-Жозе-дус-Кампус, 1947 г. Планы и
разрезы жилых ячеек, фрагменты фаса-
дов жилых домов





ности и сухости образа, для реализации новых выразительных возможностей, обогащения светотеневой, фактурной и цветовой разработки стеновых поверхностей.

Задумываясь в начале 40-х годов о назначении архитектуры, о социальных ориентирах своего творчества, О. Нимейер писал: «Буржуазное жилище, каким бы роскошным оно ни было, уже никогда больше не станет символом нашей эпохи» [2, с. 16]. Но в реальных условиях капиталистического общества просторное индивидуальное жилище (конечно, далеко не всегда именно «буржуазное») всегда занимало в его работе важное место.

Помимо значительности этой темы в архитектуре Запада в целом, разработка проектов индивидуального жилища — чрезвычайно интересная и благодарная профессиональная задача: многообразие условий строительства и взаимоотношений будущего здания с существующим окружением, выражение в объемно-пространственной структуре специфики образа жизни и деятельности владельцев, а в облике здания — характера семьи, ее ценностных ориентаций и вкусовых предпочтений, соотношения представительности и интимности, замкнутости и раскрытости и т. д. Наконец, в силу относительно скромных размеров, профессиональной разработанности функционально-планировочных и конструктивно-технических решений, а также достаточной свободы, обычно предоставляемой будущим владельцем проектировщику в выборе конкретных средств выразительности, строительство индивидуальных жилых домов в процессе развития архитектуры капиталистического общества часто становилось своеобразной экспериментальной площадкой для поисков и проверки в натуре замыслов новых планировочных, композиционных и декоративных приемов, оригинальных деталей.

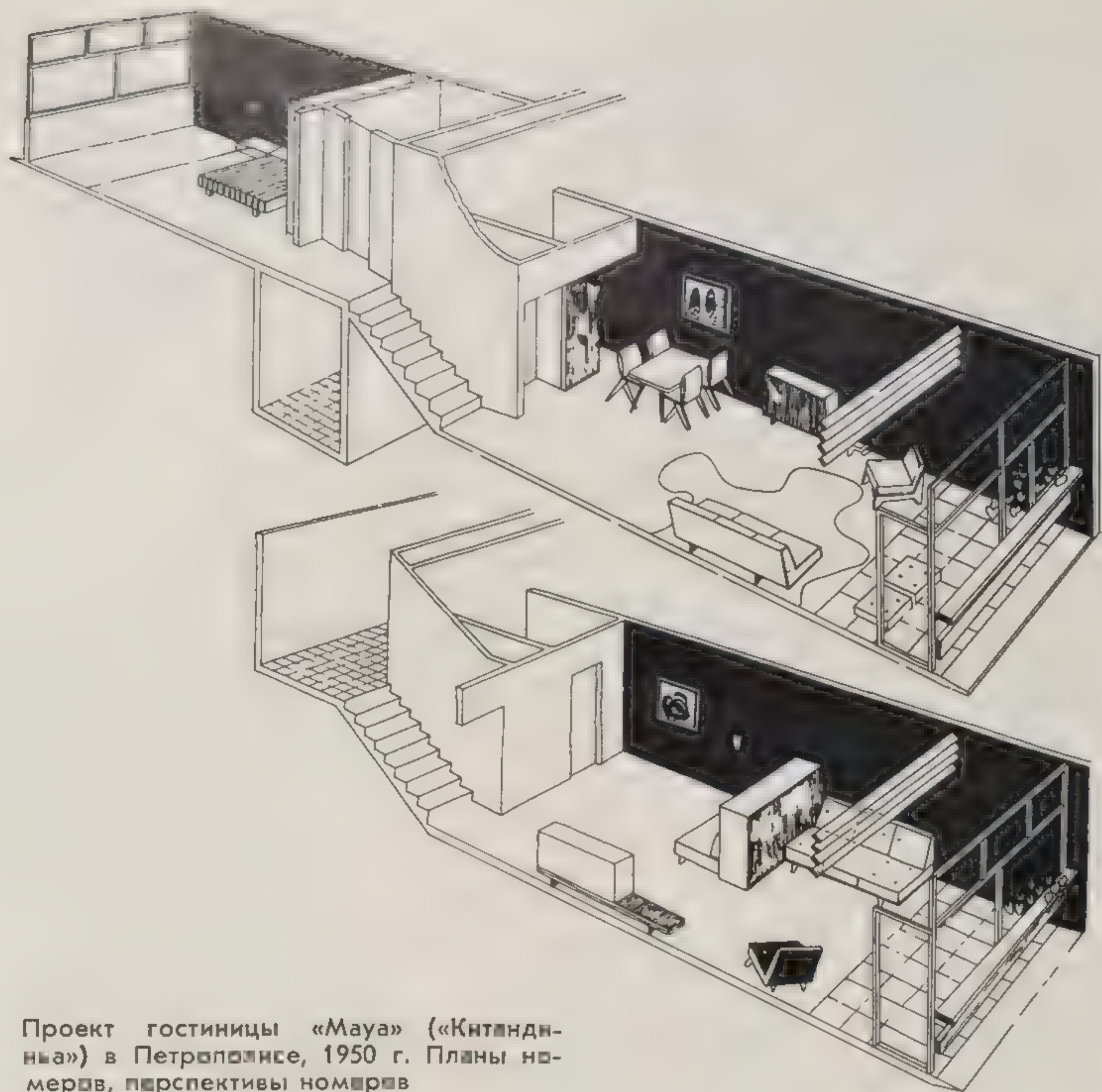
В 40—50-е годы проектирование О. Нимейером многочисленных особняков и дач дало важные художественные результаты.

Особое внимание архитектор уделяет поиску соответствия топографическим условиям участка. Особняк в Рио-де-Жанейро (проект 1949 г.) подобно мосту перекинут через небольшой тальвег. При строительстве на рельефе Нимейер размещает основные помещения со стороны открывающегося вида или ярусами по уклону.

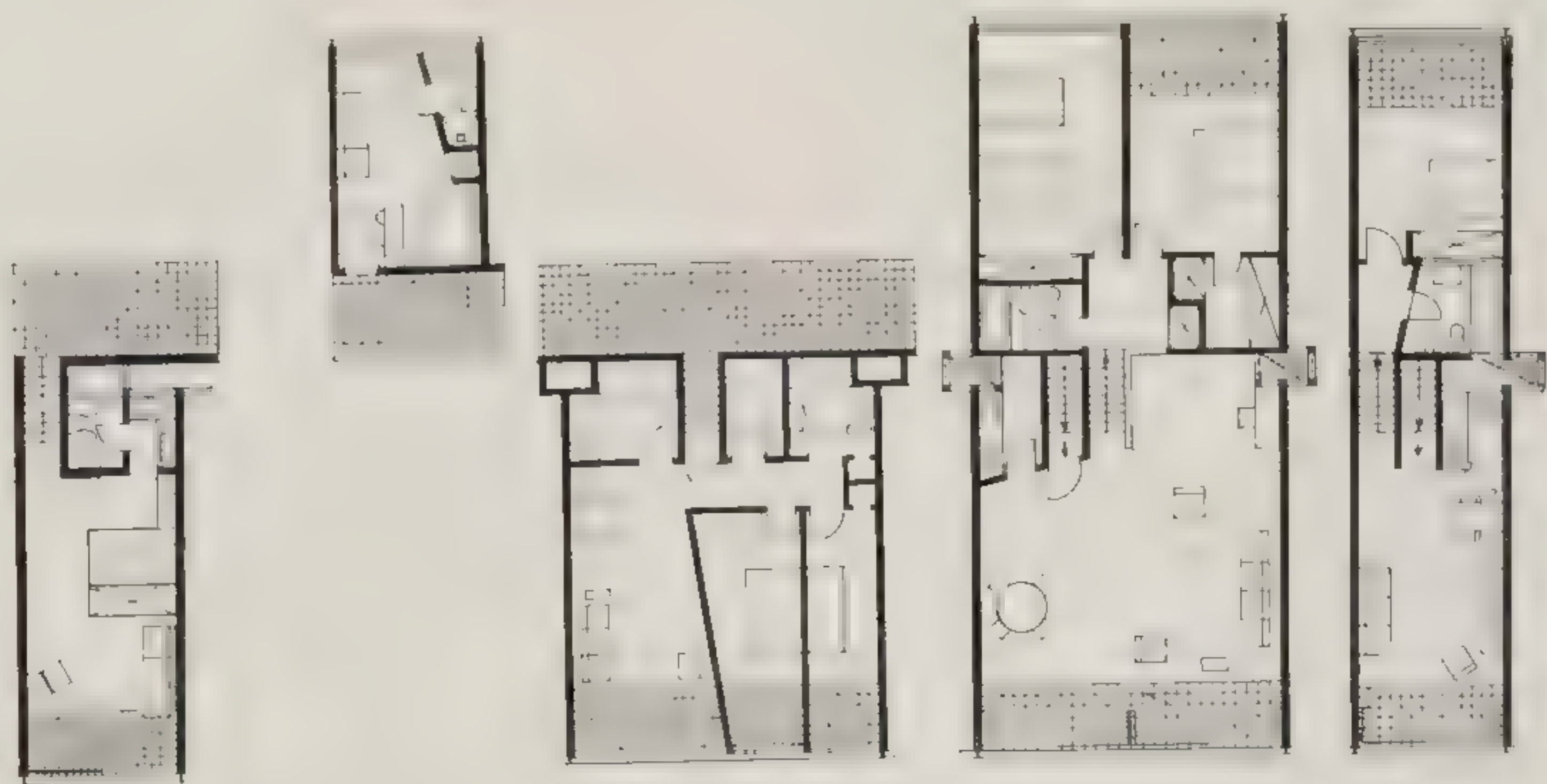
Планировка особняков и вилл задумывалась им, как правило, возможно более свободной, раскрытой прозрачными главными фасадами в пространство, где каждое помещение промывается свежим, смягчающим летнюю жару и духоту воздухом.

Характерные для проектов Нимейера этих лет зримая легкость и прозрачность доведены едва ли не до предела в загородном доме Э. Каванеласа в Педру-ду-Риу (1954 г.). Одноэтажный, несколько вытянутый в плане прямоугольный остекленный объем перекрыт по длинной стороне гибкой металлической пространственной структурой, подвешенной по углам к мощным устоям, которые облицованы естественным камнем¹. Подчеркивающие прозрачность дома — почти палатки — свободно стоя-

¹ В 50—60-е годы различные вантовые покрытия получили широкое распространение в Бразилии, особенно в проектах архит. С. Бернардиса (выставочные павильоны в Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро, Брюсселе и др.).



Проект гостиницы «Мауа» («Китанди-
на») в Петропавле, 1950 г. Планы но-
меров, перспективы номеров



щие каменные стены, в одну из которых вмонтирован камин, выгораживают комнату дневного пребывания. Напротив, особняк Ф. Пейшоту в Катагуазисе (1949 г.) трактован как традиционное убежище со сложным планом, ставнями-жалюзи на окнах и со скатной крышей, свес которой опирается на деревянные стойки. В особняках Пруденти ди Мораис (1943—1949 гг.) и Л. Миранда (1952 г.) Нимейер ввел в строительную практику наклонные фасадные плоскости. Новый характер приобрели солнцезащитные устройства. Задуманные как чисто функциональные конструкции, они в разработках бразильских мастеров Л. Коста, А. Рейди, братьев Роберту и других достигли огромного разнообразия, стали важнейшим средством художественной выразительности, создания регионально конкретного образа¹. О. Нимейер выделяет и подчеркивает именно декоративную, подчас символическую роль солнцезащиты.

Преуспевающий архитектор, О. Нимейер строит новые дома и для собственной семьи. В 1949 г. в Мендисе, недалеко от Рио-де-Жанейро он построил небольшую одноэтажную дачу. Расположенный на зеленой поляне среди холмов домик программно прост. Он компактен и уютен. Общая комната, занимающая всю ширину здания, и три небольшие спальни обращены на восток — к океану, вспомогательные помещения — в противоположную сторону. Перед каждой комнатой имеются изолированные террасы, деревянные солнцезащитные решетки которых придают домику замкнутость, интимность и традиционность. Декоративность решетки подчеркнута ее более редким шагом в верхней части. Сельский образ усилен отказом от цоколя, односкатной крышей и вынесенной на боковой фасад вертикалью каминной трубы.

Напротив, дом архитектора в пригороде Рио-де-Жанейро Каноя (1953 г.) был призван продемонстрировать творческие принципы, материально воплотить и, как говорил сам Нимейер, наиболее полно выразить его эстетическое «кредо» тех лет. Не связанный требованиями заказчиков, стремясь к удовлетворению бытовых и художественных потребностей своей семьи и руководствуясь собственным вкусом, архитектор создал сооружение, которое сразу привлекло внимание архитектурного мира и вызвало многочисленные подражания. Чертежи и фотографии дома обошли архитектурные журналы многих стран. Используя разнообразные выразительные средства: сложное развертывание пространственной композиции в ее взаимосвязи с природным окружением, динамичные архитектурные формы, фактуру строительных и отделочных материалов, элементы благоустройства, цвет, скульптуру — архитектор мастерски объединил их в мощный и изысканный аккорд, дал неожиданное, оригинальное решение задачи. Позднее он писал: «Моей задачей было спроектировать мое жилище с полной свободой, приспособив его к рельефу участка, не изменяя его, разработав криволинейные формы, которые позволили растениям проникать в здание... Я создал для столовой замкнутую зону, в остекленной части которой можно обойтись без занавесей, и дом остается прозрачным, как мне хотелось»².

¹ См. подробнее В. Л. Хайт. Современная архитектура Бразилии. — М.: Стройиздат, 1973. — С. 72—89.

² *Modulo Especial*. Oscar Niemeyer. 1983, Junho, p. 59.

Здание исключительно тонко вписано в окружающий ландшафт. Оно расположено на обрывистой искусственной террасе между двумя покрытыми зеленью холмами, с которой открывается вид на Атлантический океан. Свободно и рационально решен план главного этажа с холлом, гостиной и столовой, образующими единый зал с криволинейными (стеклянными, а в более интимных зонах — глухими) стенами. Внутреннее пространство почти незаметно переходит в наружное через раздвигающиеся остекленные створки на противоположных сторонах зала, позволяющие просматривать здание насквозь, и полуоткрытое пространство под навесом далеко вынесенной за контур помещения плоской крыши. Назначение этой пространственной зоны как переходной подчеркнуто тонкими стойками, поддерживающими крышу, рисунком замощения, переходящего в плитки пола зала, выходящими из-под крыши и расчленяющими террасу изломанными в плане бетонными перфорированными стенками — «ширмами», садовой мебелью и двумя небольшими скульптурами. На террасе — бассейн каплевидной в плане формы. Он оmyвает сохраненную в самом центре участка скалу, на которую оперта одна из стоек, поддерживающих крышу. Скала к тому же как бы пробивает стеклянную стену и становится элементом интерьера, усиливая связь внутреннего пространства дома с природным окружением.

По склону скалы одномаршевая лестница ведет в более интимный нижний этаж, где архитектор разместил маленькую гостиную с входом из сада и спальни с ванными комнатами. Расположение спален под (а не над) помещениями дневного пребывания отвечает рельефу участка и повышает композиционную роль общих представительских помещений.

Характер отделки и оборудования внутренних помещений задуман также дифференцированно — от почти экстерьерного, включающего только легкие садовые кресла на фоне остекления в холле, до уютного и теплого в гостиной и столовой, глухие стены которых изнутри обшиты вертикальными деревянными рейками, гармонирующими с темной обивкой мягкой мебели. Композиция интерьеров верхнего этажа с обилием стекла и фрагментарностью стен, а также решение искусственного освещения подчеркивает доминирующую и объединяющую функцию громадного светлого потолка и плиты крыши.

Ее светлая цельная плоскость, перекликающаяся с плоскостью террасы, контрастирует с поверхностью покрытых зеленью холмов, а криволинейные очертания крыши в то же время подхватывают живописные линии природного ландшафта. Ее белизна оттеняется сочным цветом также криволинейной в плане массивной стены гостиной.

Вымощенная светлыми плитами камня с широкими швами между ними, заполненными гравием, терраса также очерчена со стороны обрыва энергичной, но более спокойной — в масштабе пейзажа — кривой, а со стороны въезда жестко отрезана по прямой. Непосредственно на границе воды и жилых помещений высажена рабатка зелени, и на крышу падает тень от стройных пальм. Терраса образует как бы обжитой островок среди тропического леса, но зелень в свою очередь введена в интерьер дома.

Собственный дом архитектора в Каноя показал не только расширение и обогащение композиционных приемов, но и усиление творческой



самостоятельности, большую свободу профессиональных взаимосвязей. Здесь уже практически полностью отсутствуют ссылки на кумира молодого Нимейера Ле Корбюзье. Отношение к пространству, тяготение к его перетеканию, к отказу от расчленения внутреннего и наружного пространства, к их визуальному слиянию безусловно связывают дом в Каноя с идеями и конкретными приемами Л. Мис ван дер Роэ. В то же время пластичность, динамизм, живописность композиции показывают их полную самобытность. Сама же пространственная концепция здесь, скорее, связана с бразильской традицией плавного перехода изнутри наружу. Возможно, в этой постройке, как и более осторожно в Пампулы, осознанно или спонтанно проявилось воздействие идей Ф. Л. Райта. Не от него ли удивительно тонкое понимание пейзажа и стремление вписаться в него, акцент на активные, сочные горизонталы, ориентация видовых перспектив на наиболее выразительные элементы пейзажа?

В доме в Каноя наиболее полно выразились, а во многом и выработались, отточились характерные черты творчества О. Нимейера начала 50-х годов, и прежде всего стремление к пластичности, живописности, богатству и синтетичности композиции. Не случайно в целом ряде публицистических выступлений тех лет он отмечал такие недостатки современ-



Жилой дом «Копан» в Сан-Паулу, 1951—1965 гг. Фото с макета (1-й вариант). Общий вид (на переднем плане — деловое высотное здание «Италия»), план типового этажа

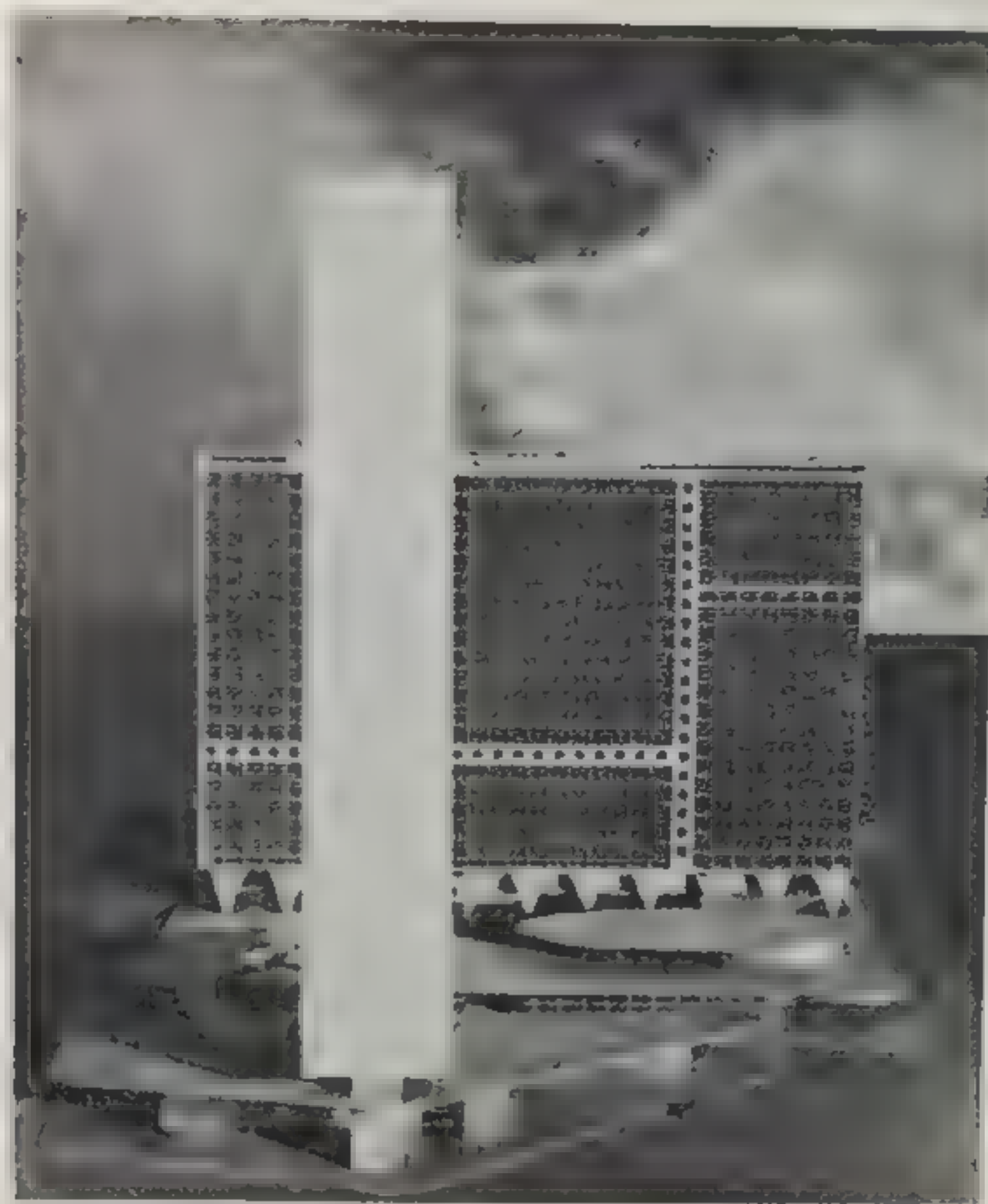
ной архитектуры, в частности европейской, как ее формальный геометризм, недостаточное использование конкретных особенностей ландшафта.

В свою очередь работы Нимейера начала 50-х годов, и особенно дом в Каноя, вызвали резкую критику со стороны ортодоксальных функционалистов, обвинивших автора в формализме, барочности и отступничестве. И как раз пионеры современного движения сумели увидеть и оценить новаторство бразильского архитектора. Ле Корбюзье, который в своем творчестве постоянно выходил за рамки собственных умозрительных постулатов, обращался к пластике и эмоциональности, а в эти годы заканчивал капеллу Роншан, во многом заставившую пересмотреть путь развития современной архитектуры, говорил Нимейеру: «Оскар, в твоих глазах — все горы Рио. Ты создаешь барокко из железобетона, но делаешь это здорово» [цит. по: 2, с. 139]. В. Гропиус, побывавший в Бразилии в 1953 г., назвал новую бразильскую архитектуру «райской птицей».

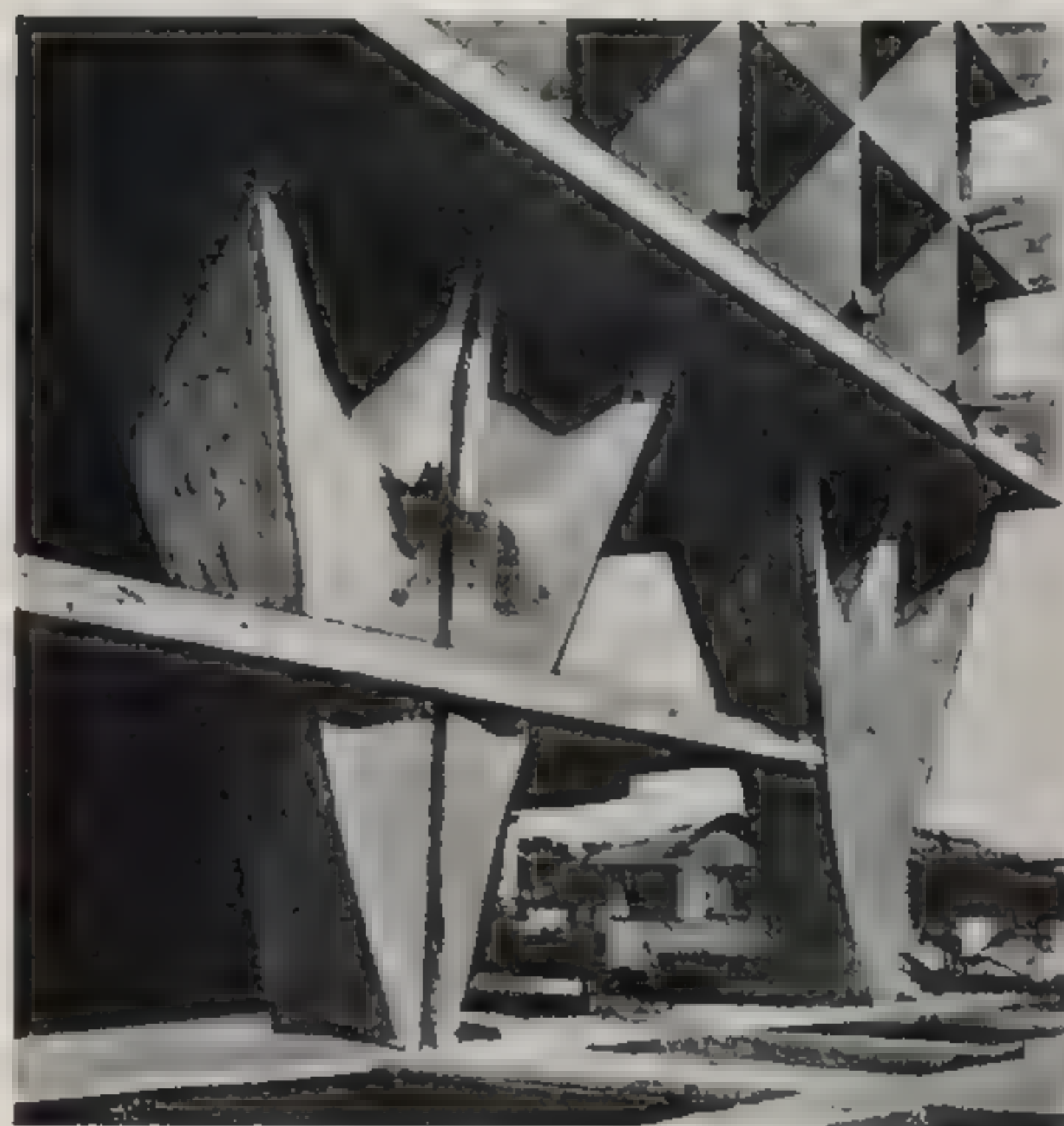
Фотографии дома в Каноя, представленные в 1956 г. на выставке работ О. Нимейера в Москве, произвели большое впечатление на советских архитекторов, которые в этот период искали новые пути развития архитектуры, ухода от воспроизведения деталей исторического зодчества, выразительного применения железобетона и прогрессивных конструкций.

Постоянное внимание О. Нимейер тогда уделял еще одной важной типологической теме — многоквартирному (часто высотному) жилому дому с развитым обслуживанием и близкой к нему по назначению и структуре гостинице с номерами типа квартир. Высотность этих объектов не случайна в крупных капиталистических городах вообще и в том числе в Бразилии, где башнями в 20—40 и более этажей плотно застроены центры Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро, Белу-Оризонти, Порту-Алегри. Помимо дороговизны земли, повышенная этажность стимулировалась рекламно-престижными устремлениями заказчиков.

Много нового внес Нимейер в планировку жилых ячеек и жилой зоны этих зданий в целом. Он стремился при соблюдении требований экономичности обеспечить пространственное богатство и комфорт в специфических условиях жаркого и влажного климата. С этой целью обслуживающие помещения, включая кухни, обычно сосредоточиваются в глубине корпуса. Они освещаются вторым светом и вентилируются через специальные вытяжные шахты. Кухни в небольших по площади квартирах и гостиничных номерах проектируются в виде ниши с полным оборудованием, планировочно связанной с зоной столовой в комнате дневного пребывания. Такая организация кухонного пространства логична для домов с развитым обслуживанием. К тому же процесс приготовления пищи удаляется от фронта остекления, через который проникают жаркие солнечные лучи. Санузлы, как правило, совмещенные. Большинству комнат приданы вытянутые пропорции с целью отдалить жильцов от наружных стен. Комнаты часто имеют лоджии, причем общая комната нередко зрительно объединяется с лоджией. Наружные стены жилых домов и гостиниц в эти годы проектировались Нимейером сплошь стеклянными, чаще, и это стало новой традицией в архитектуре Бразилии, закрытыми солнцезащитными устройствами. Лоджии устраивались вдоль всего фасада, не



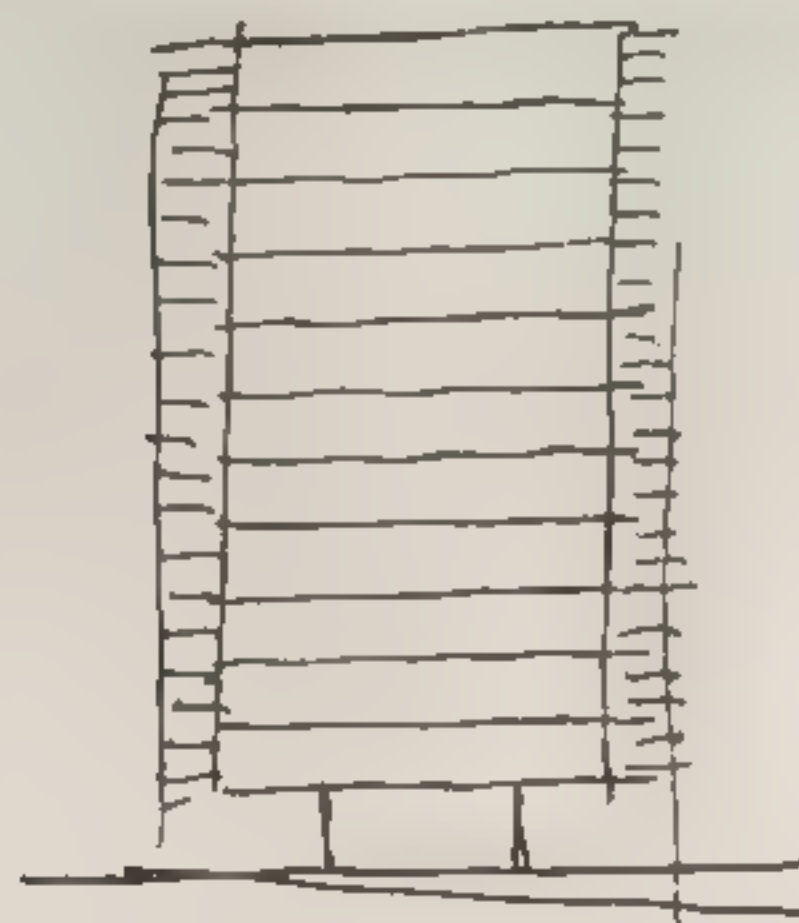
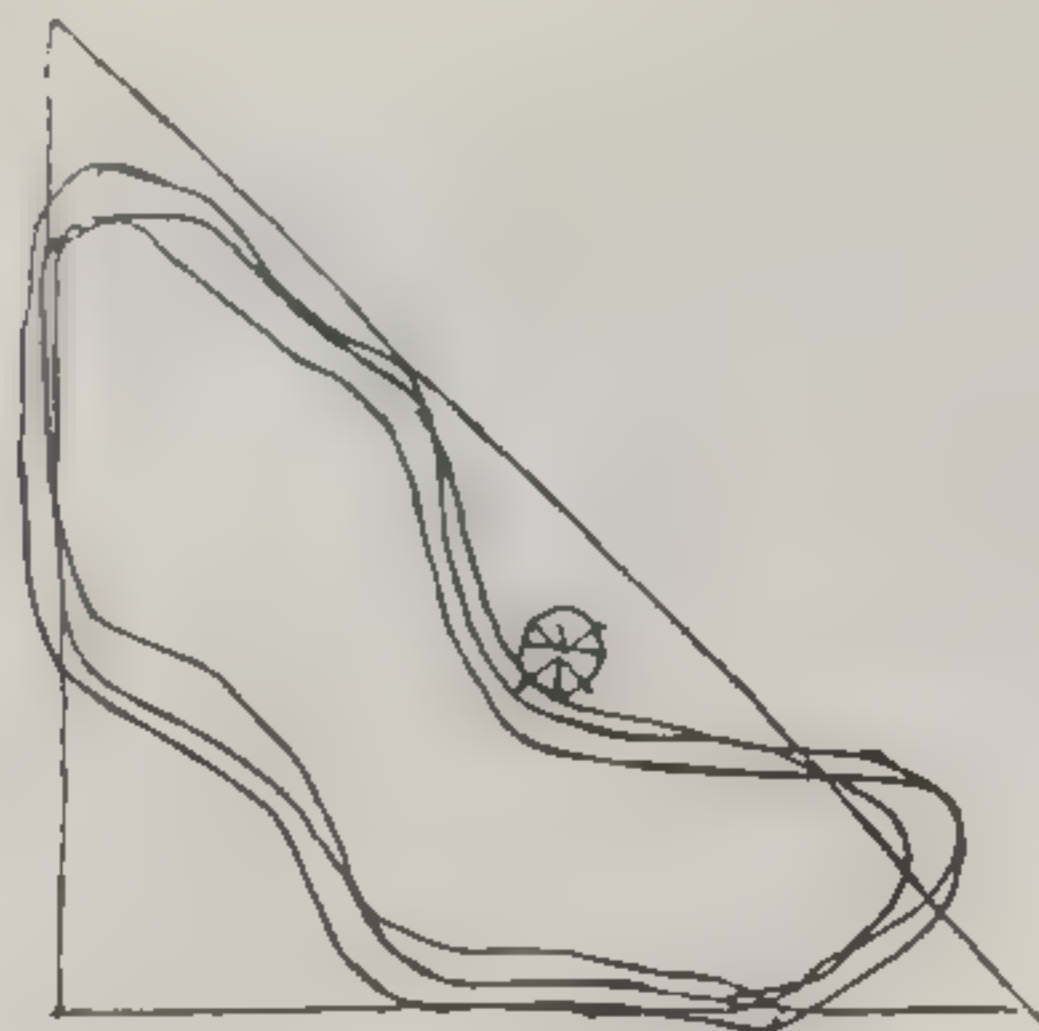
Жилой комплекс им. Ж. Кубичека в Бель-Оризонти, 1951—1962 гг. Инж. Ж. Кардозу. Фото с макета, детали в процессе строительства



нарушая его графической цельности, или, напротив, размещение лоджий оживляло и ритмически расчленяло фасад.

Жилую часть зданий Нимейер обычно komponует по коридорной системе, что характерно для гостиниц и жилых домов гостиничного типа, причем коридор размещается через этаж или, вслед за Марсельским блоком Ле Корбюзье, через два этажа.

Сквозное проветривание значительно повышает в климатических условиях Бразилии комфортность пребывания в помещениях. В квартирах односторонней ориентации создание такого проветривания невозможно, хотя внутренние вентиляционные шахты способствуют циркуляции воздуха. В квартирах или гостиничных номерах большой площади Нимейер



добивается сквозного проветривания, располагая помещения в разных уровнях, частично над или под коридором. Уже в «Гранд-отеле» в Ору-Прету (1940 г.) и в проекте гостиницы «Реженти» для Рио-де-Жанейро (1947 г.) часть номеров имеет помещения в двух уровнях. В двухсветных комнатах дневного пребывания, расположенных в уровнях коридора, устроены обогащающие пространство открытые лестницы и балконы, ведущие в спальни в верхнем уровне, которые открываются на противоположный фасад. В проекте 14-этажного жилого дома в Рио-де-Жанейро двухэтажные малометражные квартиры не были обеспечены сквозным проветриванием. Двухмаршевые лестницы должны были соединять комнаты дневного пребывания в уровне коридоров с расположенными над ними спальнями и санузлами над коридорами.

Разрабатывая эту проблему, О. Нимейер в проекте гигантской гостиницы в Петрополисе (1950 г.) применил новую, хотя и имевшую прецедент в Европе 30-х годов схему полудвухэтажного номера («семидуплекс»), которая привлекла внимание проектировщиков во многих странах. Некоторое конструктивное и технологическое усложнение, вызванное сдвижкой перекрытий по сторонам коридора на пол-этажа по высоте, позволило обеспечить сквозное проветривание почти в половине номеров, не прибегая к двухэтажным жилым ячейкам. При таком решении коридоры размещаются через этаж.



Жилой дом «Башня Нимейера» в Белу-Оризонти, 1954 г. Общий вид, набросок плана и разреза, фрагмент

Почти во все номера, запроектированные как квартиры с полным оборудованием, можно попасть из коридора, только спустившись или поднявшись на один лестничный марш. Но внутри номера общую комнату со спальнями над коридором соединяет тоже всего один марш. Он образует звено прохода вдоль санузла и кухни-ниши, открытой в комнату дневного пребывания, обеспечивающее не только функциональную и визуальную связь, которая обогащает пространственное решение жилой ячейки, но и сквозное проветривание. Под жилыми комнатами полудвухэтажных номеров расположены просторные номера с односторонней ориентацией, для входа в которые из общего коридора необходимо спуститься на один марш. Оба типа номеров имеют варианты удвоенной площади, занимающие по две соседние конструктивные ячейки корпуса. С противоположной стороны коридора расположены в его уровне однокомнатные номера без кухонь и лоджий, с санузлом и душем.

Уже в первых проектах гостиниц О. Нимейер, возможно, развивая корбюзиянскую идею павильонной структуры сооружений, а скорее, стремясь одновременно к усилению композиционной цельности и скульптурности объемов, разрабатывал планировочно-технические приемы отделения жилых ячеек от вертикальных коммуникаций. В гостинице в Ору-Прету лестницы расположены по торцам корпуса, а в центральной части — только номера. Но уже в проекте гостиницы «Реженти» лестни-



Больница «Сул Америка», Рио-де-Жанейро, 1952—1959 гг. Фрагмент заднего фасада

Кондитерская фабрика близ Сан-Паулу, 1950 г.

→

цы и лифты впервые объединены в две отдельно стоящие башни со стороны заднего фасада, соединенные переходами с коридорами в основном объеме здания. И этот прием последовательно используется Нимейером в проектах аналогичных по структуре зданий. Вскоре он появляется в работах А. Рейди, где лестнично-лифтовая башня связана не с коридорами, а с поэтажными галереями, и других бразильских архитекторов.

Обособление вертикальных коммуникаций дает ряд конструктивно-технических и функционально-планировочных преимуществ, особенно в теплом климате. Но главными для Нимейера были композиционно-эстетические соображения. Такое решение позволило выявить основные компоненты здания, цельность его основного объема. На фасадах сетка жилых ячеек не перебивается лестничными клетками, а лаконичные, оформленные единым конструктивно-декоративным шагом поверхности оттеняются пластичными башнями. Для усиления тектонического контраста архитектор часто придавал им овальную или треугольную в плане форму, а стены башни проектировал массивными, подчас глухими.

О. Нимейер применяет лестнично-лифтовые башни и в тех случаях, когда не все лестницы и лифты вынесены в них, а в соответствии с технологически-планировочными требованиями размещаются и внутри основного объема. В части гигантского жилого дома в Сан-Паулу многокомнатные квартиры со сквозным проветриванием выходят попарно в лифтовой холл. Каждая квартира имеет эвакуационный служебный выход на галерею вдоль заднего фасада, которая приводит в лестнично-лифтовую башню, соединенную одновременно с коридором другой части дома.

46 Строгость контуров и единообразие фасадных поверхностей поднятого над уровнем земли основного объема зданий, спроектированного



О. Нимейером в начале 50-х годов, контрастируют с пластически развитым основанием, включающим проходы, вестибюли, а часто также магазины, рестораны и другие предприятия обслуживания. Навесы и козырьки свободных очертаний, пандусы и лестницы различной конфигурации, малые архитектурные формы, сады на плоских крышах, бассейны связывают геометричные корпуса с живописными линиями ландшафта или с изгибами и изломами улиц. В условиях городской застройки акцент на решении первых этажей обоснован не только их функционально-структурной ролью, но и тем, что в условиях уличной тесноты редко представляется возможным окинуть взглядом здание целиком.

Простота геометризованных объемов громадных зданий создает реальную опасность утери масштабности, однако оправданно мелкие, художественно осмысленные детали солнцезащитных устройств позволяют соотнести их размеры с человеком. В уточнении масштабной характеристики зданий Нимейер особую роль придает столбам-опорам открытого первого этажа. Ле Корбюзье в общежитии швейцарских студентов в Париже и в Жилой единице в Марселе придает столбам-опорам массивность, подчеркнутую грубой обработкой поверхности бетона. В ранних проектах О. Нимейер, стремясь придать видимую легкость своим зданиям, делал колонны возможно более тонкими. Однако, как несколько позже писал сам архитектор, «с течением времени стало очевидно, что в ряде случаев конструкция требовала трех или четырех рядов колонн, что делало здания, в особенности крупные, похожими на «подставку для зубочисток», как их стали называть в народе» [2, с. 136]. Тогда при помощи инженеров он стал разрабатывать конструкции, позволявшие увеличивать пролеты между опорами и отказаться от части столбов, высвободив пространство первого этажа. Решение, вероятно с учетом работ Ле Корбюзье, было найдено в изменении геометрической

формы опор, которым Нимейер придал очертания дву- или трехзубой вилки (V или W-образные). На каждый зубец стойки опираются поперечные стены или колонны вышележащих этажей. Таким образом для укрупненных опор, которые оказались соразмерны объемам зданий, была найдена конструктивно рациональная и богатая, пластически выразительная форма.

Массивность, весомость, зримая мощь конструкции в опорах зданий Нимейера начала 50-х годов внешне близка к необрутализму, действительно получившему в 60-е годы распространение в Бразилии, особенно в Сан-Паулу. Однако истоки форм этих опор совершенно иные — не концепция «правдивости» конструкции, а постоянный для Нимейера поиск пластики, новизны, выразительности.

Укрупненные фигурные опоры вызвали многочисленные подражания в Бразилии (не всегда оправданные характером зданий и условиями зрительного восприятия, против чего выступил сам Нимейер).

Цельность и геометрическая определенность крупного объема стали в начале 50-х годов отчетливым устремлением архитектора независимо от назначения и физических размеров здания.

Из нескольких вариантов гостиничного комплекса на 5700 номеров в Петрополисе он выбрал решение в виде единой тридцатизэтажной пластины, только задний фасад которой должны были расчленять четыре овальные в плане лестнично-лифтовые башни. Энергичный изгиб здания в плане должен был повысить пространственную жесткость и несколько зрительно сократить его протяженность. И все же стеклянная поверхность четырехсотметровой длины и стометровой высоты, вероятно, подавляла бы своими размерами и однообразием, которые вряд ли смогла бы ослабить пластическая разработка помещений общественного обслуживания в двух нижних этажах.

В 1951 г. Нимейер разработал проект жилого комплекса имени губернатора Ж. Кубичека в Белу-Оризонти в виде двух поставленных под прямым углом высотных корпусов, фасадные плоскости которых оживляют, одновременно уточняя масштабное решение, узкие горизонтальные и вертикальные ленты, образованные стеновыми панелями с прорезанными в них окнами¹.

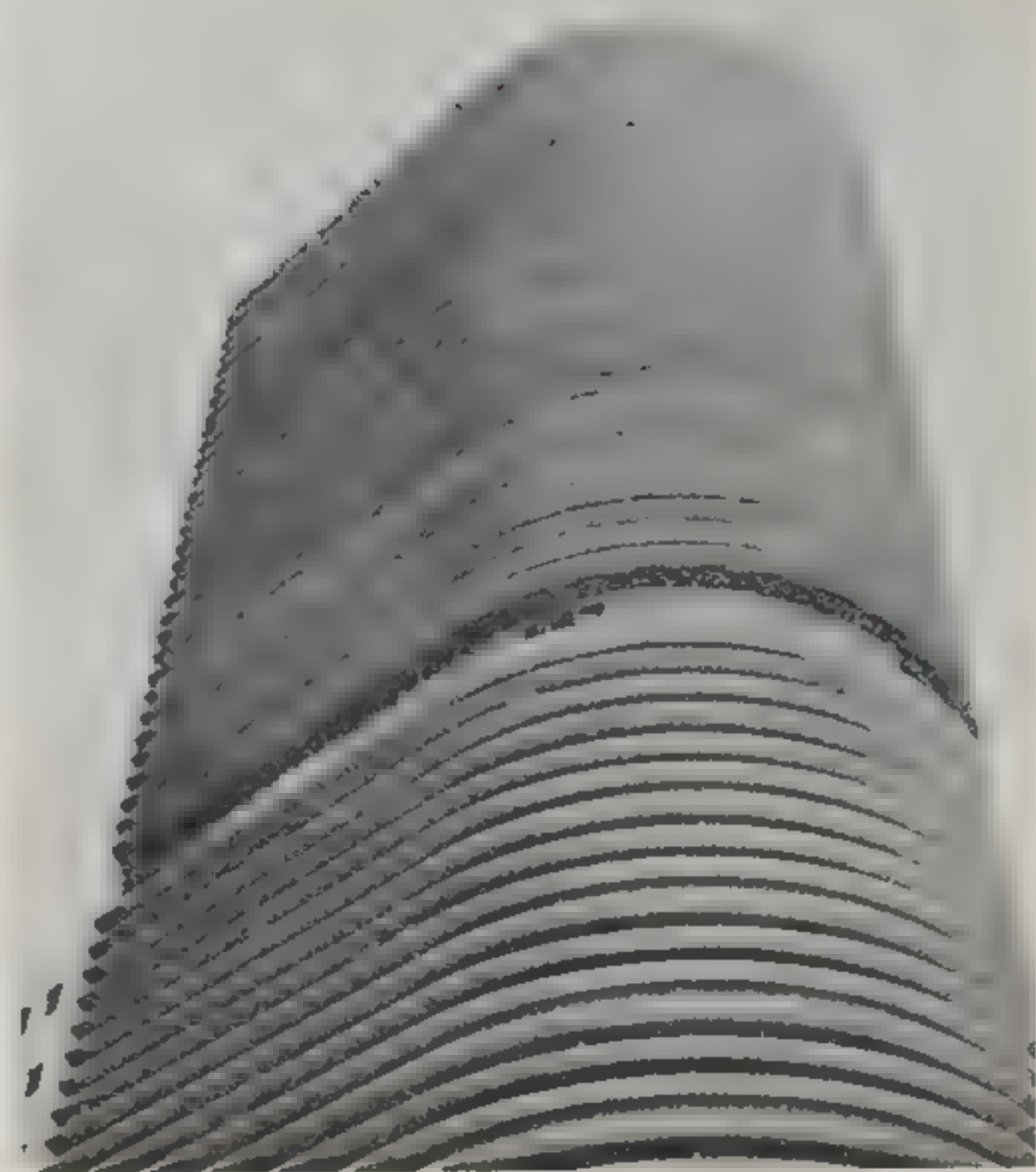
Особенно сложная задача была поставлена перед архитектором в процессе проектирования крупного жилого дома в Сан-Паулу, задуманного заказчиком в комплексе с крупным отелем для туристов, кинотеатром, гаражом, ресторанами, магазинами и т. п. К тому же угловой участок был крайне ограничен. О. Нимейер виртуозно решил трудную компоновочную задачу.

В глубине участка он разместил кинотеатр, на углу поставил параллелепипед гостиницы (в первом варианте она должна была главенствовать по высоте, но в окончательном проекте доминирующая роль перешла к 32-этажному жилому дому), за ней упругой пружиной изогнул жилое здание, выведя его торцом на одну улицу и противоположной частью на две другие. Между ними расположен гараж с садом на крыше. Два нижних этажа дома занимает пассаж магазинов, а нижний ярус гостиницы —

¹ Из двух корпусов был построен, и то только через несколько лет, лишь один.



Конторское здание «Монреал», Сан-Паулу, 1950 г.



ресторан. Композиция получилась исключительно живой, разнообразной, уместно сложной, пластически богатой и в то же время предельно компактной.

Задний фасад жилого дома (1951—1965 гг.) расчленен закругленной лестнично-лифтовой башней, а главный фасад задуман в виде гигантских жалюзи с горизонтальными полками. По высоте фасад разделен двумя лентами этажей, не имеющих солнцезащиты, причем остекление здесь отодвинуто за наружные стойки каркаса, что усиливает светотень. Такие просветы очень важны для зрительного уточнения истинных размеров огромного здания, которое кажется еще больше из-за мелкого вертикального шага полок солнцезащиты. Сила такого приема, использованного в высотном, протяженном и изогнутом в плане жилом доме, привела к тому, что здание стало композиционной доминантой целого фрагмента города, застроенного небоскребами. Эту его роль подчеркнуло строительство в соседнем квартале еще более высокого башенного делового здания «Италия» (архит. Ф. Хип, 1963 г.), план которого напоминает ромб с закругленными углами, а продольная ось продолжает линию жилого дома Нимейера.

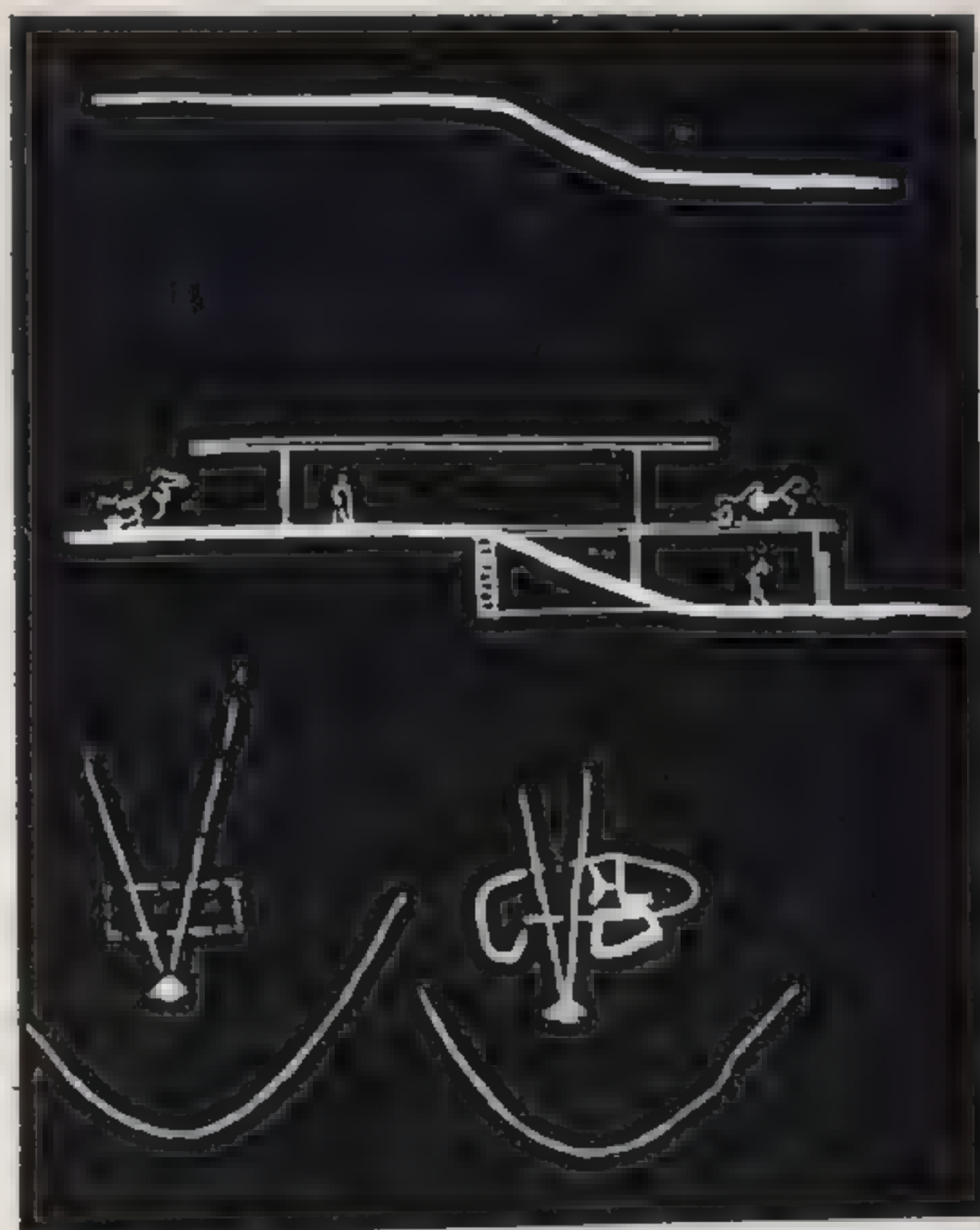
Аналогично, но еще более цельно, без торцовых плоскостей, решен жилой дом средней этажности «Башня Нимейера»¹ в Белу-Оризонти. Из всех многоэтажных зданий, спроектированных О. Нимейером, его образ наиболее скульптурен. План этажа напоминает очертания крыльев бабочки. Гофрированная поверхность криволинейного, как бы непрерывного фасада оттенена стройной вертикалью бетонной трубы, в которую заключена винтовая лестница.

¹ По сообщению журнала «Современная архитектура», здание названо в честь брата О. Нимейера, известного врача, излечившего его владельца.





Дом О. Нимейера в Каноа, Рио-де-Жанейро, 1953 г. Общий вид, эскиз О. Нимейера, планы основного и нижнего этажей, фрагмент



Не все проекты многоэтажных жилых домов Нимейера этих лет отмечены неожиданностью, пластикой, яркой образностью. Часто большое, определяющее значение имели заказ, условия участка. Так, композиция 20-этажного дома-башни «Эйфель» в Сан-Паулу (1955 г.) вполне симметрична, членение стены, обогащаемой только прямоугольниками лоджий, ординарно. Не случайно сам О. Нимейер никогда не помещал этот проект в своих книгах и в своем журнале¹.

В конце 40-х годов Оскар Нимейер получил редкую в условиях капитализма возможность создать законченный жилой комплекс. В 1947 г. был объявлен конкурс на поселок Национального авиационно-технического учебного центра примерно на 4000 жителей близ г. Сан-Жозе-дус-Кампус. В конкурсе приняли участие многие крупные бразильские архитекторы, в том числе А. Рейди. Проект Нимейера получил первую премию, но реакционное правительство отказалось предоставить заказ архитектору-коммунисту, и только позже было вынуждено отменить это решение.

Генеральный план поселка разработан в соответствии с идеями функционального зонирования и пешеходной доступности мест приложения труда и учреждений общественного обслуживания, пропагандировавшимися современным движением. Жилая застройка, представляющая единый массив, разделенный на четыре квартала, заняла центральную часть территории поселка. В зеленой зоне, отделяющей его от аэродрома, расположены общественный центр и учебные заведения.

Все жилые дома — двух- и четырехэтажные (последние — общежития), ориентированы главными фасадами с лоджиями перпендикулярно к автомагистрали, которая отделяет зону отдыха и спорта. В некотором отдалении вдоль извивающейся по границе поселка улочки архитектор расположил коттеджи для преподавателей. Четырехэтажные дома не были построены, и длинные ряды сблокированных двухэтажных домов придали поселку спокойный облик.

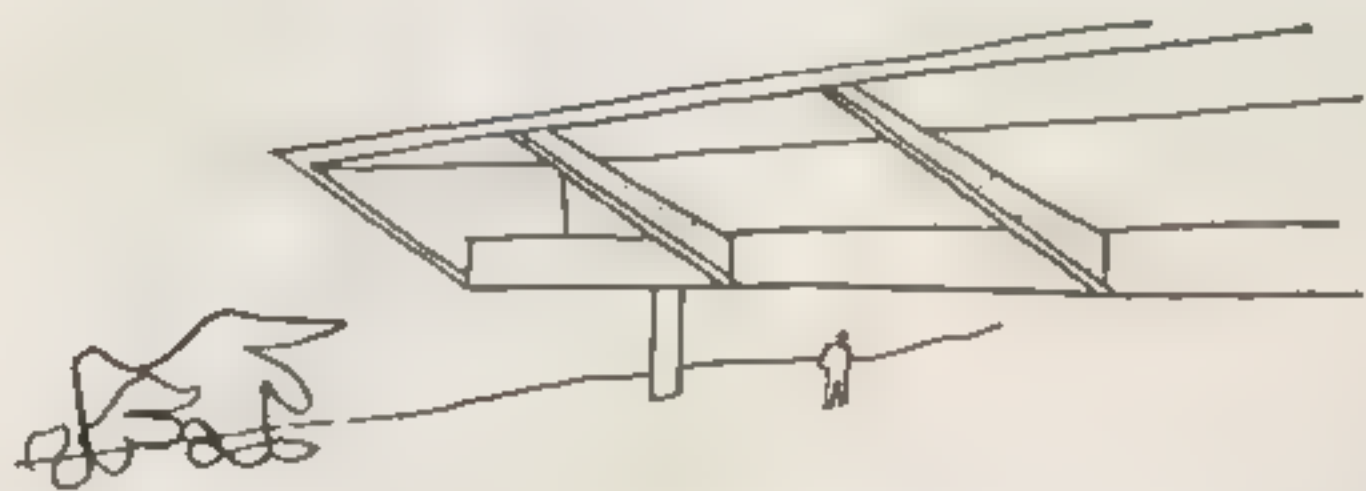
Нимейер разработал три типа двухэтажных домов-блоков. В них прежде всего привлекает свободная, открытая планировка. Стремясь максимально связать дом с природой, ввести ее непосредственно в жилище, архитектор во всех вариантах запроектировал первый этаж проходным или с глубокой лоджией. Все ячейки обеспечены сквозным проветриванием.

Один из сблокированных жилых домов имеет 16 квартир в первом этаже и 20 во втором. Каждая конструктивная ячейка плана содержит на каждом этаже одинаковый набор идентично расположенных помещений. Входы в квартиры первого этажа устроены непосредственно с улицы, в квартиры второго — с галереи, на которую ведут две открытые винтовые лестницы, расчленяющие протяженный задний фасад. Галерея защищена от лучей солнца решеткой из мелких бетонных блоков или (в другом доме) сплошным рядом неподвижных вертикальных реек.

Сблокированный дом другого типа имеет 18 двухэтажных квартир большей площади. Под спальнями, обращенными на главный фасад, в



Школа им. Ж. Кубичек, Диамантина,
1951 г.



Гостиница, Диамантина, 1951 г. Фрагмент
фасада



которые из комнаты дневного пребывания ведет открытая лестница, расположена глубокая лоджия, которая служит затененной открытой гостиной или может использоваться в качестве стоянки для автомашины.

Блоки третьего типа имеют террасу, защищенную перголами и решеткой на главном фасаде, в которую открываются комнаты дневного пребывания. Над кухнями, гаражами и вспомогательными помещениями размещены спальни, в которые можно попасть по открытой лестнице и балкону в общей комнате.

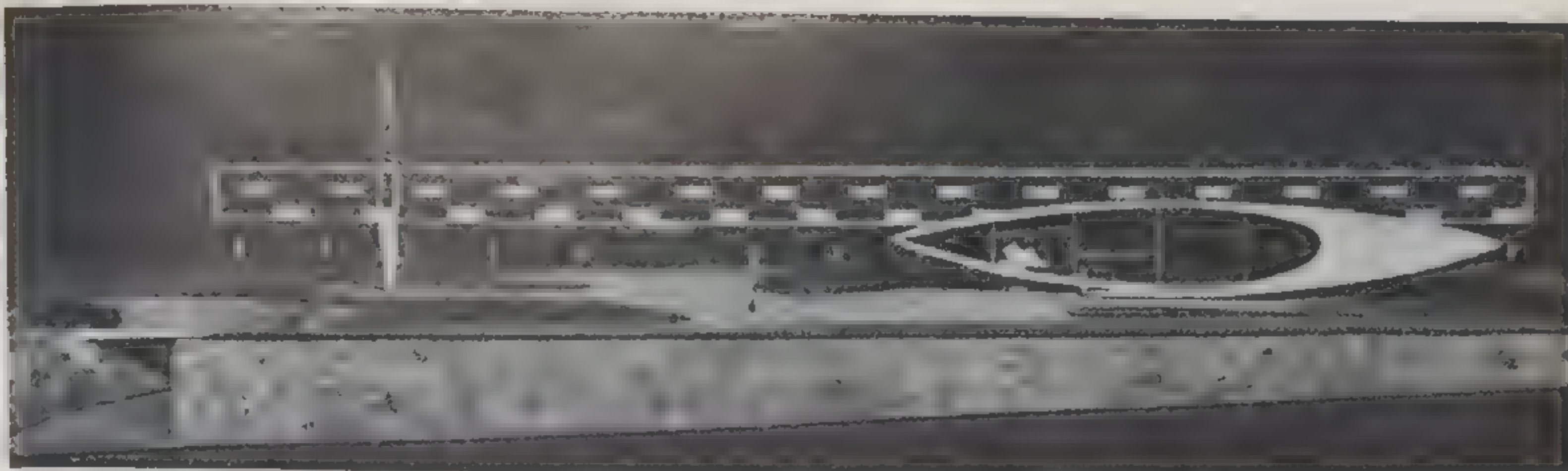
В двух последних типах блоков удачно использованы односкатные крыши: спальни расположены в повышенной части в уровне второго этажа, а в пониженной — комнаты дневного пребывания полуторной высоты. Лоджии и террасы смягчают переход от пространственно богатых интерьеров жилых комнат со сплошь остекленными фасадами к природному окружению.

Все жилые дома поселка имеют наклонные фасадные стены, придающие ему цельность и своеобразие. Другой прием, обеспечивший оригинальность, единство и многообразие облику поселка — неподвижные солнцезащитные устройства, большей частью решетки, развивающие давние традиции бразильского зодчества. Солнцезащитные решетки в Сан-Жозе-дус-Кампус изготовлялись из бетона и дерева, имеют круглые и квадратные отверстия, различные размеры и шаг ячеек.

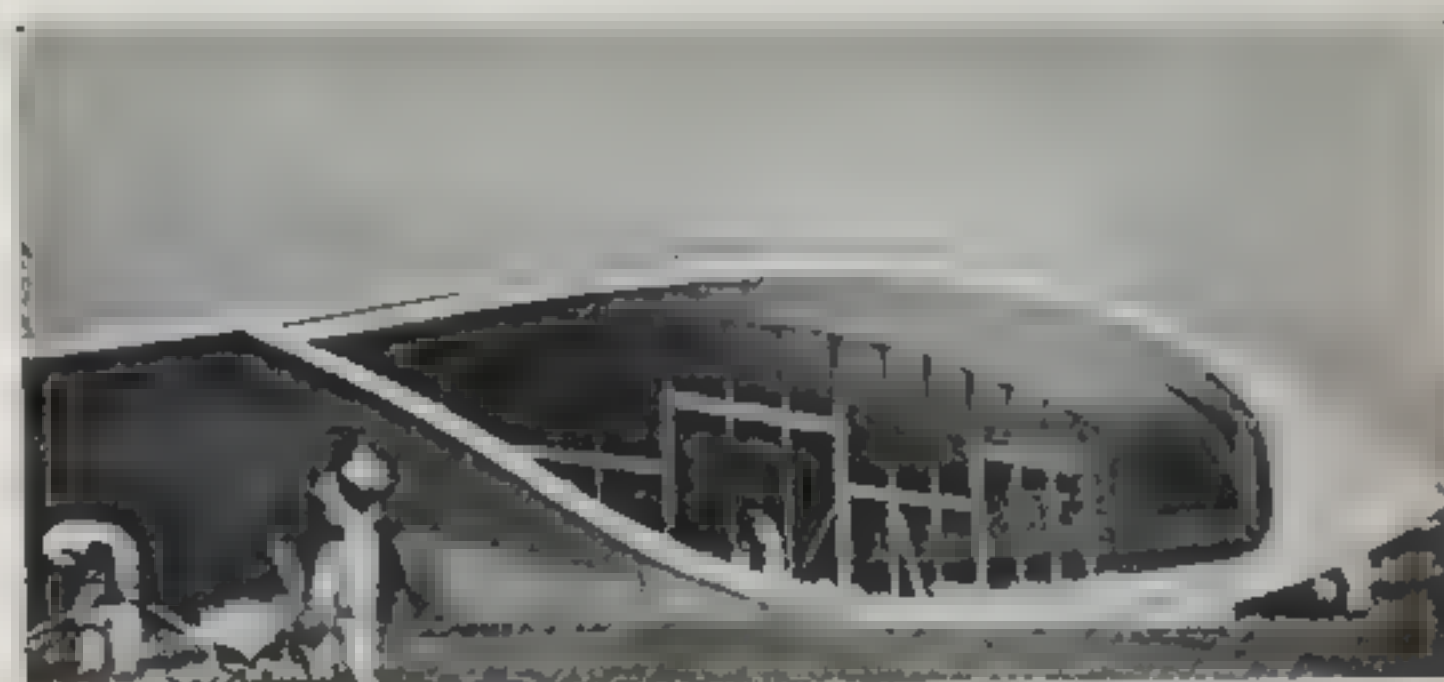
В запроектированных по единому принципу протяженных и невысоких домах, которые могли создать впечатление однообразия и скуки, с помощью вариаций объемно-планировочных решений жилых ячеек, методов блокировки, строительных материалов, горизонтальных членений, разнообразных ритмов, пластики, различных типов солнцезащиты, чередования сплошных, перфорированных и почти прозрачных стен, богатой светотени архитектор обеспечил не нарушающее целостности впечатление разнообразия застройки, уют, индивидуализированный, поистине жилой характер поселка.

В 40—50-е годы О. Нимейер проектировал и строил многочисленные общественные и производственные здания самых различных типов. Еще задумывая проекты для Пампулы, он верил: «Подлинным воплощением духа современной архитектуры станут большие здания общественного назначения: школы, больницы, театры, стадионы, клубы...» [2, с. 17]. И сам он проектировал театры и водонапорные башни, школы и больницы, гостиницы и музеи, фабрики и спортивные сооружения, клубы и автозаправочные станции, монументы и выставочные комплексы. Некоторые проекты Нимейера тех лет не были осуществлены, оставшись в виде макетов, чертежей, фотомонтажей, но и они показывают талант и мастерство, свободу лепки объемов, scrupulousность функционально-технической проработки, владение конструкциями, материалами, цветом, фактурой поверхностей, гармоничность линий, увлеченность решением формальных задач. Они оказали большое влияние на архитектуру Бразилии и других стран.

Проекты лодочной станции (1944 г.) и яхт-клуба (1945 г.) в Рио-де-Жанейро отмечены динамичностью и выразительностью силуэтов протяженных объемов, определяемых использованием легких и разнообразных покрытий: сводов, вантовых конструкций, консолей, арок.



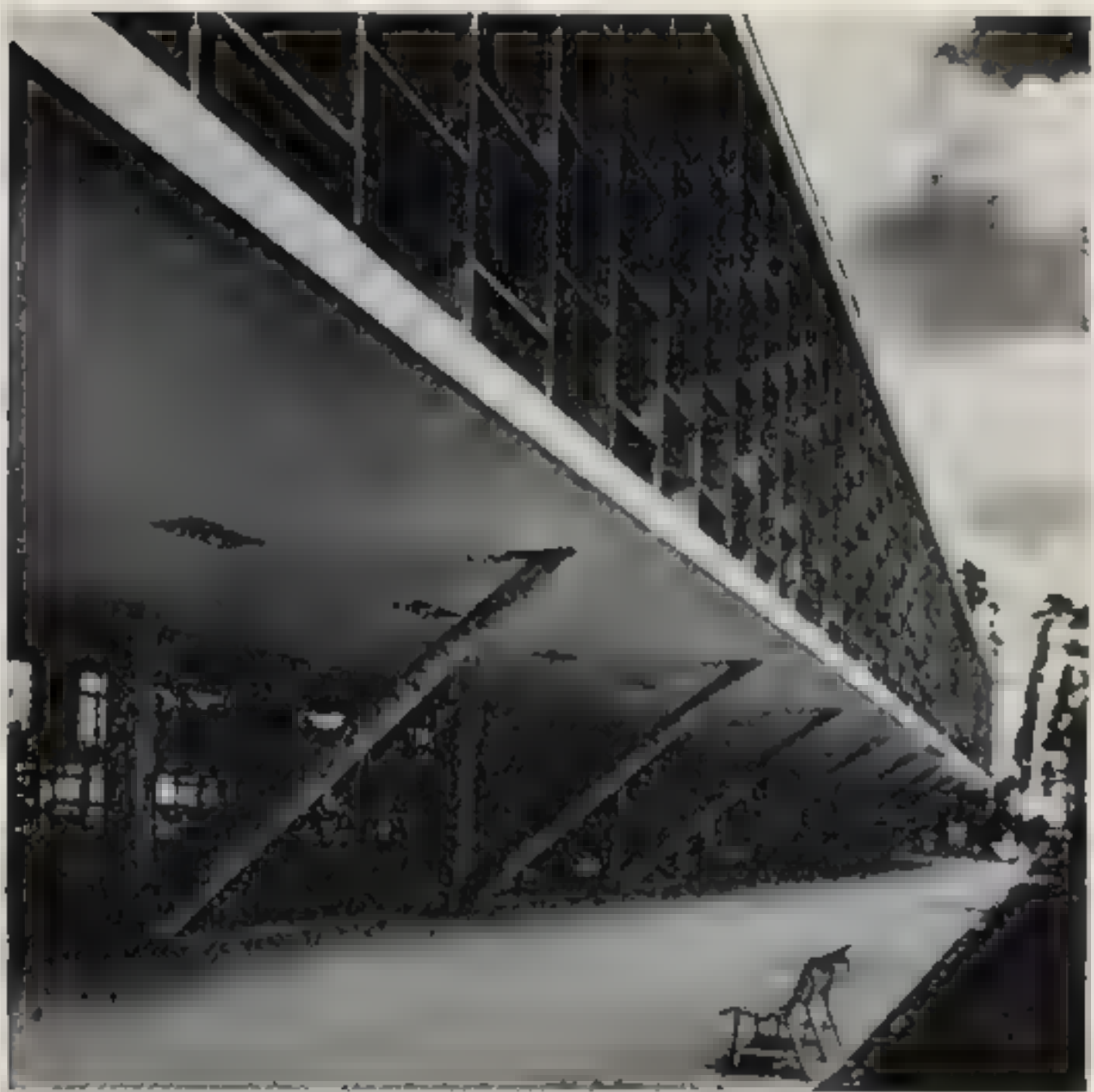
Школа в Белу-Оризонти, 1954—1958 гг.
Фото с макета, аудитория



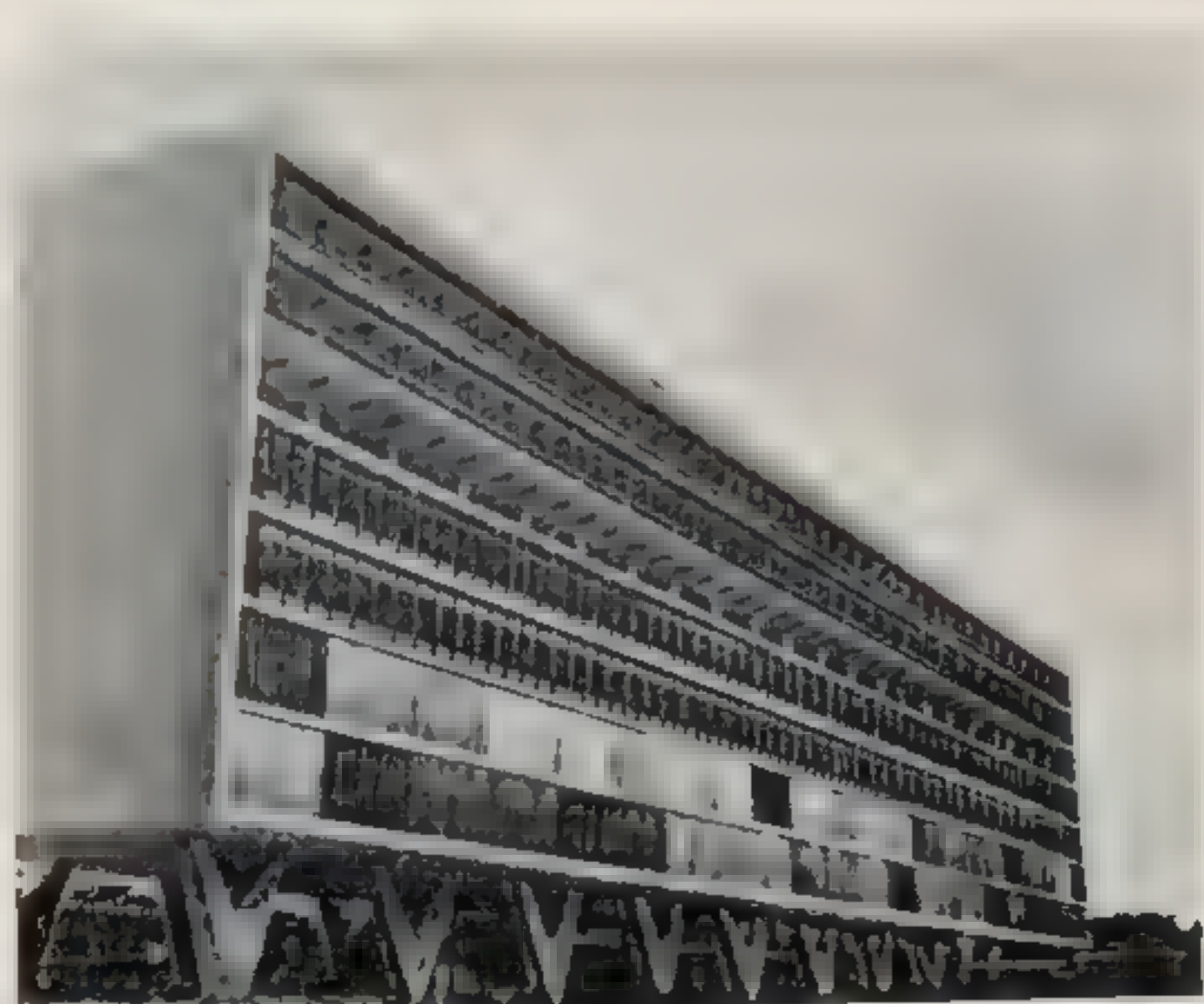
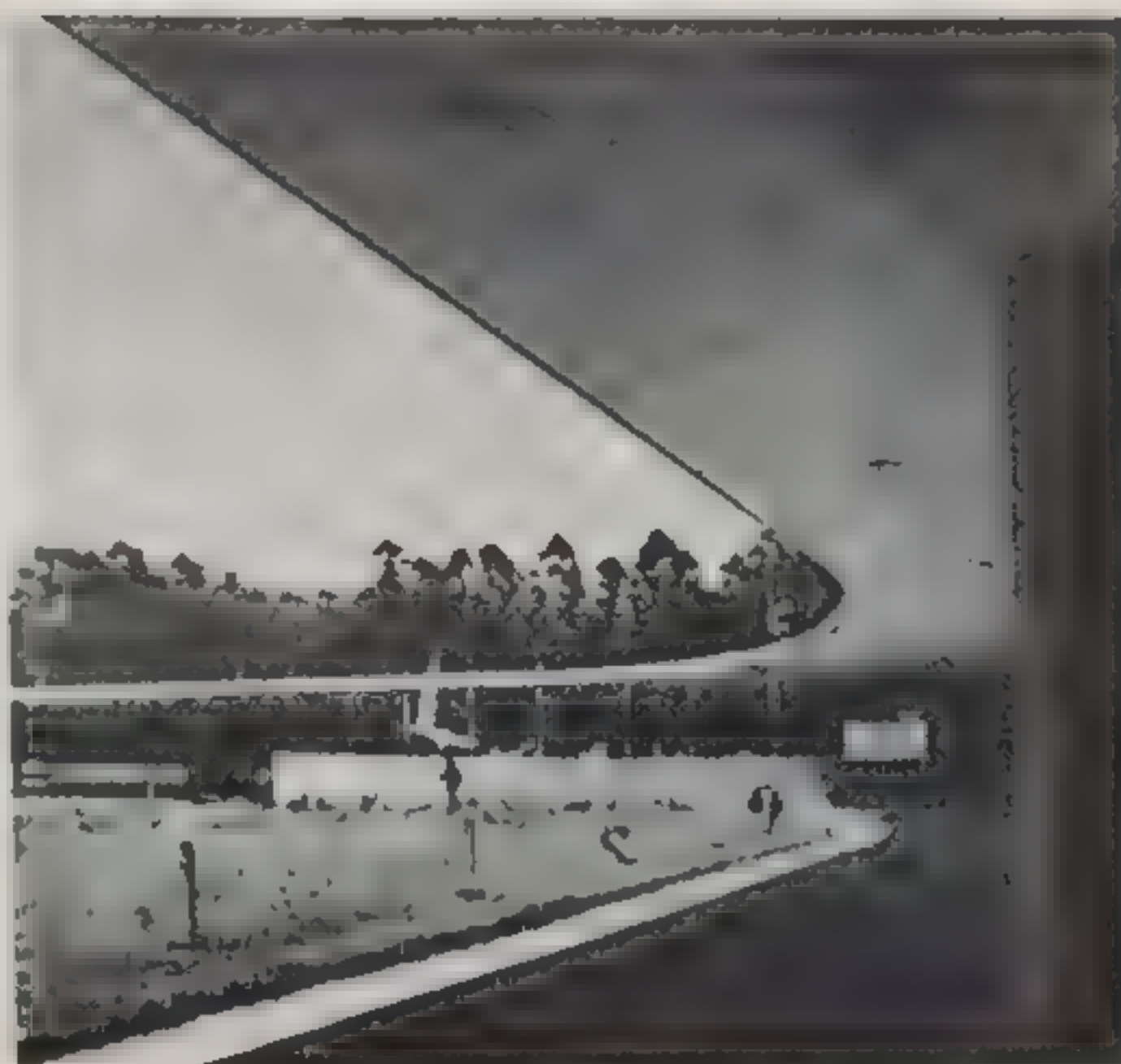
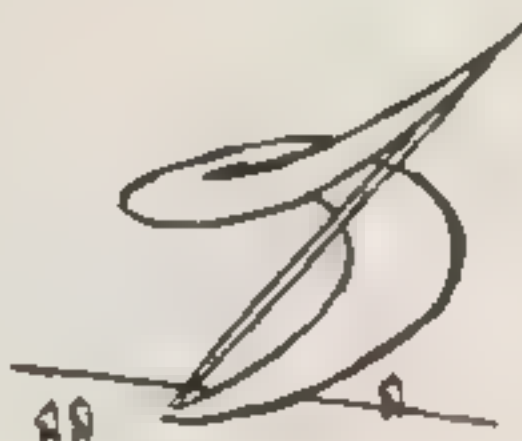
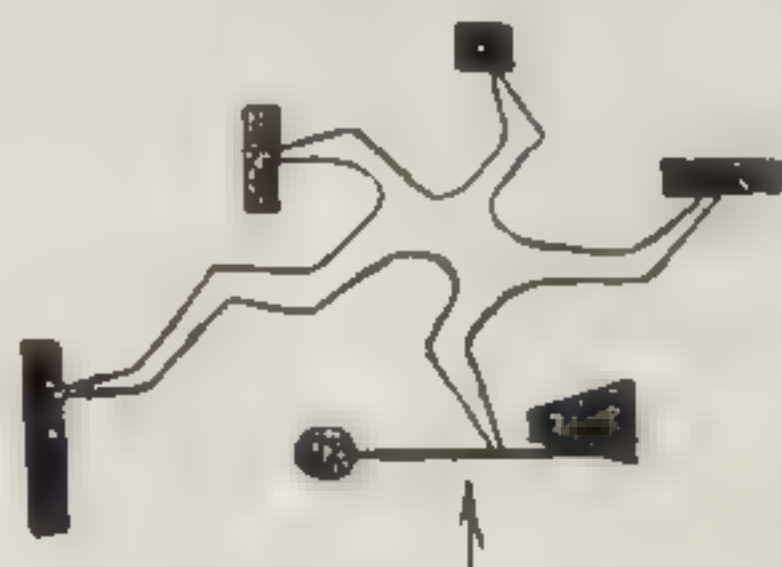
Внимательно прорабатывая технологическую структуру школ, Нимейер всегда искал возможность создать важную в процессе воспитания необычную, впечатляющую объемно-пространственную композицию. Здесь, как и в жилье, он ищет и художественно преобразует рациональную функционально-конструктивную дифференциацию групп помещений, средства защиты от солнца и обеспечения сквозного проветривания. Как правило, его школы компоновались из двух основных объемов: вытянутого геометричного блока классных помещений, которому придавалась фоновая, стабильная роль в композиции, и пластичного блока спортивного и актового залов как ее динамичной по форме кульминации.

Суховатый протяженный параллелепипед колледжа в Катагуазисе (1946 г.) оживлен массивным, устремленным вперед железобетонным козырьком над входом. В вестибюле колледжа К. Портинари написал грандиозную публицистическую фреску «Тирадентис», изображающую казнь и торжество героя национально-освободительного движения в колониальной Бразилии. Окна школы имени Жулии Кубичек в Диамантине (1951 г.) затеняет сильный вынос односкатной крыши, поддерживаемый изящными подкосами. Здесь, как и в других одноэтажных школах, архитектор для обеспечения сквозного проветривания снижает покрытия коридоров по отношению к классам, устраивая над ними дополнительную ленту окон в классах. В школе в Корумбе (1953 г.) спаренный объем сводчатого спортивного зала и трапецеидального актового зала противопоставлен параллелепипеду блока классов.

Проект школы в Белу-Оризонти (1954 г.) отразил появление нового для Нимейера направления поисков символической, изобразительно-скульптурной формы в архитектуре. Школьный комплекс на макете напоминал письменный прибор, поставленный на зеленую гладь газона-



Международная выставка в честь 400-летия Сан-Паулу, 1951—1954 гг. Эскизы О. Нимейера, общий вид, павильон штатов, интерьер павильона промышленности, навес, деталь павильона промышленности, общий вид и деталь павильона сельского хозяйства



«стола»: блок классов — своеобразный «пенал», ажурная сигарообразная мачта — «ручка» и аудитория — «пресс-папье», а осуществленная в натуре аудитория приобрела также символическое сходство с человеческим глазом.

Аналогичные поиски пластичности и динамики характеризуют проекты клубов Нимейера, и в частности небольшой молодежный клуб в Диямантине (1950—1959 гг.) в виде платформы, асимметрично покоящейся на массивных арках, с покрытием в виде свода, также опирающегося на арки. Здесь, на родине Жуселину Кубичека Нимейер спроектировал целую серию небольших общественных зданий, включая неосуществленный, также сводчатый аэровокзал.

Близ Сан-Паулу по проекту О. Нимейера сооружена кондитерская фабрика (1950 г.). Железобетонным рамам, на которые опирается покрытие цеха, придана закругленная, напоминающая очертания крыльев бабочки или крендель форма. Выступающие наружу рамы ритмически расчленяют протяженный 300-метровый фасад одноэтажного корпуса. Фабричную столовую архитектор запроектировал овальной в плане с плоской плитой покрытия.

Многоэтажная больница в Рио-де-Жанейро (1952—1959 гг.) примыкает по своему архитектурному решению к высотным жилым домам и гостиницам. Планировка этажей решена по коридорной системе с односторонним расположением больничных палат с лоджиями на главном фасаде, обращенном к живописному озеру. Глухая стена верхнего этажа увенчивает здание, придавая фасаду законченность, а горизонтальный проем в ней и просматриваемые через него круглые отверстия в покрытии солярия смягчают переход от строгого, очерченного прямыми линиями силуэта здания к голубизне неба.

Парковый фасад целиком закрыт солнцезащитными приспособлениями: боковые части — темной керамической решеткой с мелкими ячейками, а центральная — поворотными вертикальными планками из алюминия. Четко прочерчены белые линии междуэтажных перекрытий. На фоне ажурной плоскости фасада эффектно выделяются светлый глухой объем лестнично-лифтовой башни (часть технологически необходимых лестниц вкомпонована в структуру корпуса) и массивные V-образные опоры, поддерживающие основной объем здания.

Своеобразным итогом всего предшествующего творчества Нимейера, энциклопедией разработанных им композиционных приемов и одновременно испытательным полигоном новых направлений поисков стал комплекс Международной выставки в честь 400-летия Сан-Паулу (1951—1954 гг.). Выставочный комплекс (авторы: архитекторы О. Нимейер, Э. Ушоа, З. Лотуфу, Э. Книзи ди Мелу при участии Г. Эстелита, К. Лемуса, инженер Ж. Кардозу) сооружен в парке Ибирапуэра и стал крупным культурным центром. Здесь проводятся биеналы изобразительного искусства и архитектуры, организовывались торгово-промышленные выставки, в том числе советские. Это один из редких примеров выставки, построенной по единому архитектурному замыслу, однако ряд спроектированных Нимейером сооружений (аудитория, переход, пропилеи, ресторан) и оригинальный парк, задуманный Р. Бурли-Марксом, не были осуществлены.

Широко, свободно и живописно прорисован генеральный план выставочной территории. Основные сооружения соединены криволинейным в плане крытым переходом. В первых эскизах план перехода напоминал осьминога, его кривизна казалась нарочитой. В окончательном варианте переход приобрел более определенные и плавные очертания и меньшую протяженность, однако Нимейер возражал против требования заказчика упростить рисунок, считая, что оно «калечит» проект, и поместил первоначальные эскизы в своих книгах.

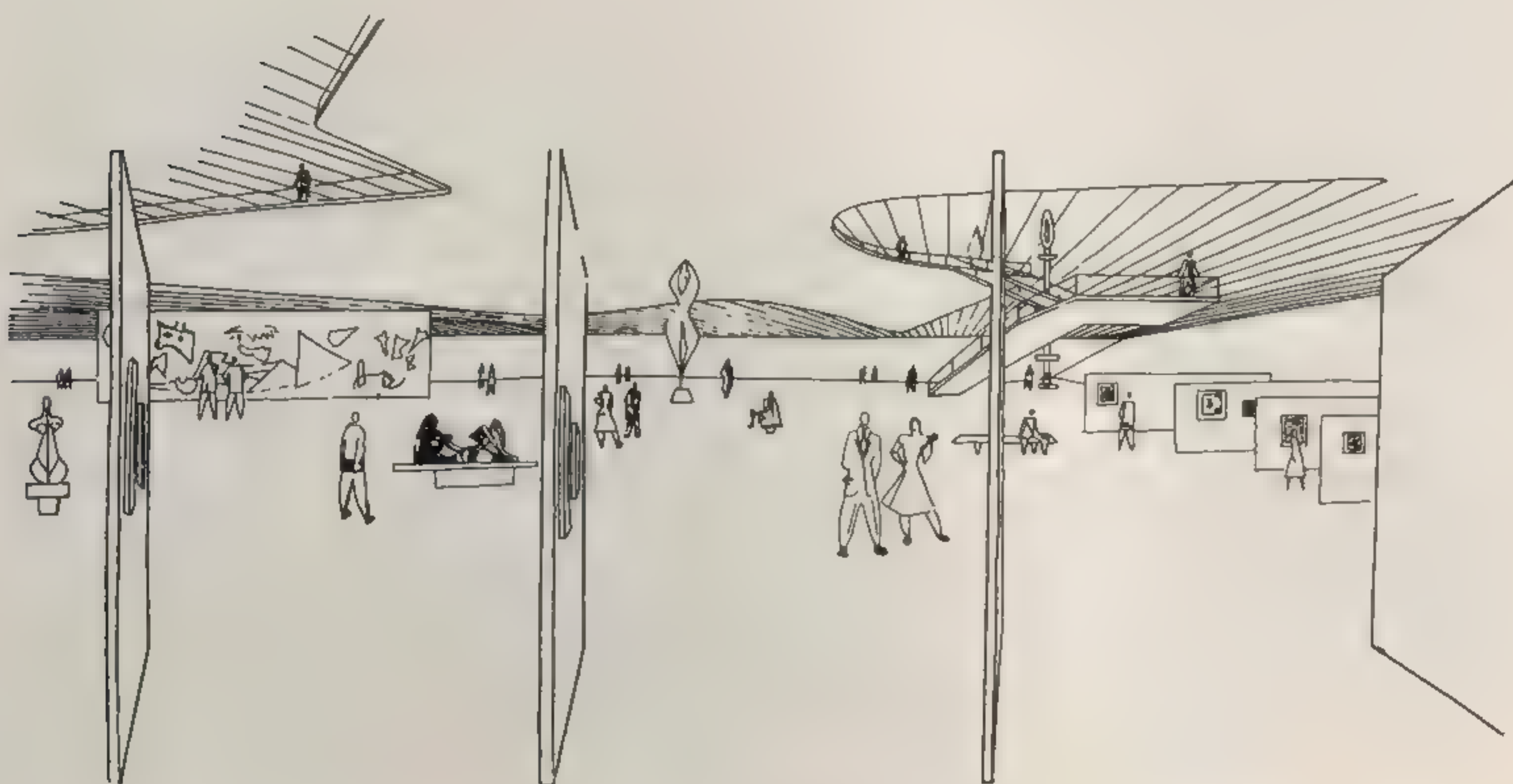
Криволинейный контур плоской железобетонной плиты навеса не только оживляет композицию. Навес планировочно объединил геометрические, замкнутые в себе в соответствии с эстетикой современного движения отдельно стоящие павильоны и стал основным связующим и уравновешивающим элементом композиции центральной площади выставки. Сам навес образовал своеобразную крытую площадь, замысел которой перекликается с крытой площадью университетского городка в Каракасе, но не имеет обогащающего это творение К. Р. Вильянуэвы живописного и скульптурного насыщения. Только овальное отверстие в плите, через которое видно небо, и пластичные V-образные опоры разнообразят пространство под навесом. Затененное пространство у Нимейера не самоценно. Оно почти не расчленено, поскольку не содержит предпосылок для организации в нем общественной деятельности, а лишь организует движение посетителей выставки. Динамичность его создается сложной, расширяющейся и сужающейся, извивающейся и разветвляющейся конфигурацией плиты.

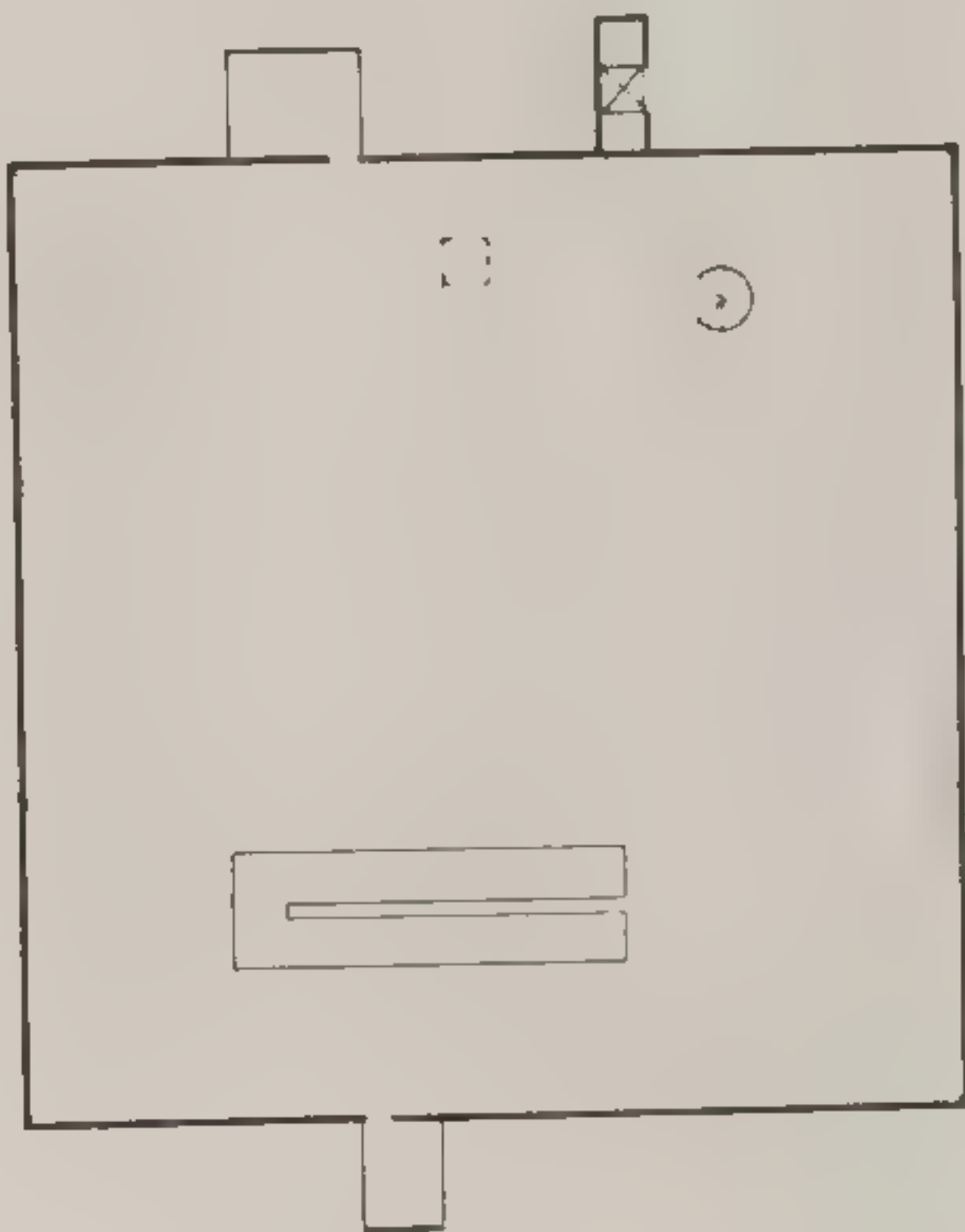
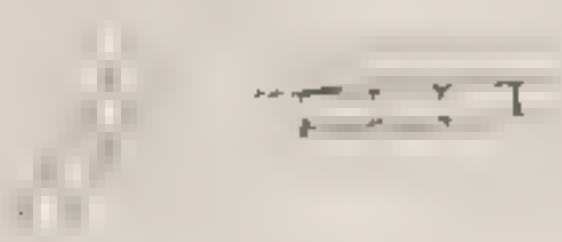
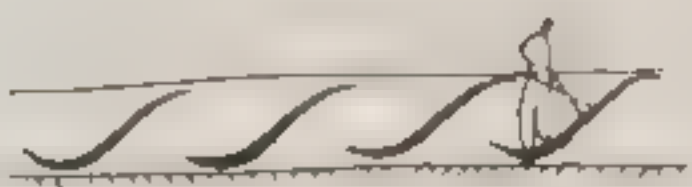
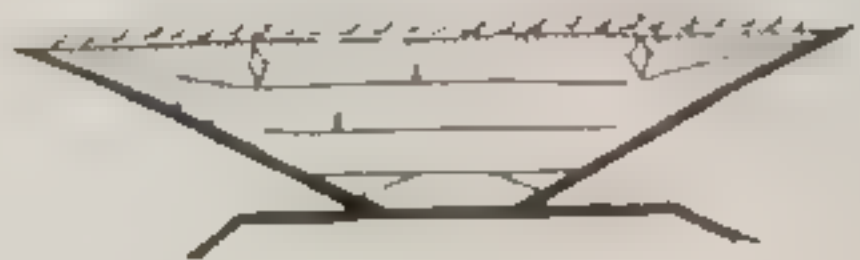
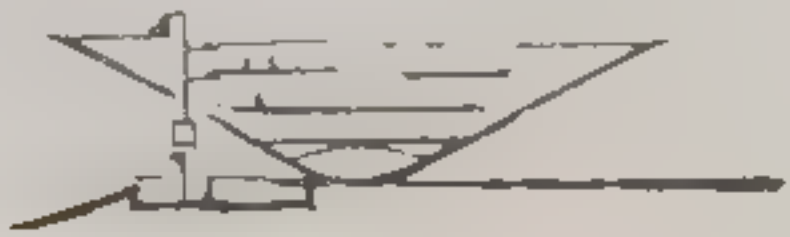
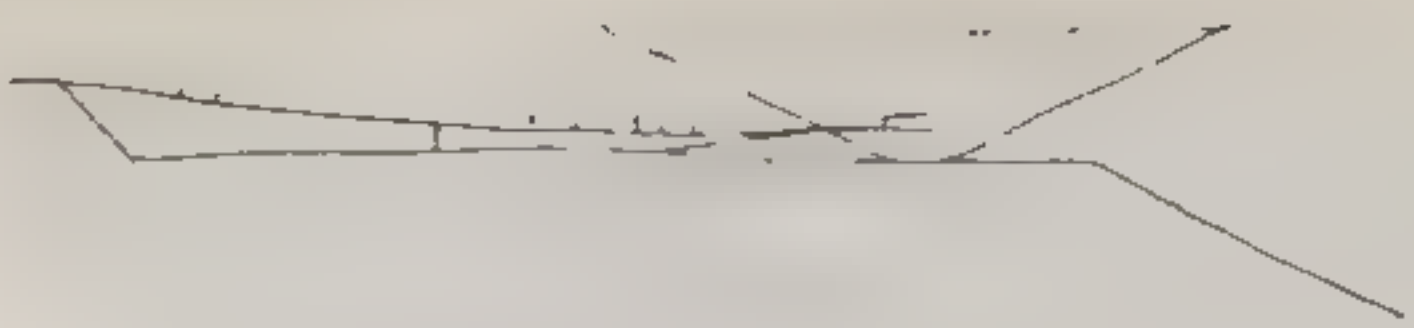
На аванплощади выставки О. Нимейер предложил установить «конструктивную тематическую скульптуру» в виде устремленной в небо спирали, которая должна была символизировать быстрый рост Сан-Паулу. Вход на выставку был задуман через своеобразные пропилеи — прямолинейный навес-эстакаду, открывавший систему крытых переходов. Он должен был связывать резко контрастирующие по формам павильон искусств (ныне Музей современного искусства) в виде пологого, как бы вырастающего из земли купола и остроугольную аудиторию, едва касающуюся земли, — прием, получивший развитие в последующем творчестве зодчего. Однако аудитория не была построена, и композиция входной площади оказалась случайной. Привлекает умело выявленная цельность освещаемого через круглые окна-иллюминаторы подкупольного пространства музея, которое не разбивает этажерка звездообразных междуэтажных перекрытий.

Архитектура объединенных навесом трех основных павильонов, напротив, унифицирована и геометрична. Вытянутые прямоугольные объемы поддерживаются круглыми колоннами с подкосами по периметру. Просторное, объединенное по вертикали внутреннее пространство павильонов оживляют скульптурно оформленные пилоны, несущие пандусы. Фасады отдельных павильонов различаются рисунком солнцезащитных устройств: решетки в малых павильонах и вертикальные жалюзийные планки в главном павильоне (в соответствии с ориентацией). Протяженный фасад последнего расчленяется изящной приставной конструкцией открытых наружных пандусов, перпендикулярных к плоскости фасада.



Проект музея современного искусства в Каракасе, 1955 г. Фото с макета, эскизы планов и перспективы выставочных залов





На обособленном участке возведен павильон сельского хозяйства, решение которого аналогично многоэтажным зданиям Нимейера начала 50-х годов. Параллелепипед павильона приподнят на пластичных мощных V-образных опорах. Его этажи защищены от солнца вертикальными жалюзи. Геометризм объема оттенен округлой лестнично-лифтовой башней, свободными очертаниями плоской крыши одноэтажного ресторана и ведущей на нее винтовой лестницей.

По первоначальному замыслу перспектива выставки должна была замыкаться высокой сигарообразной мачтой из железобетона, к которой предполагалось подвесить квадратную плоскую крышу ресторана, но он не был построен.

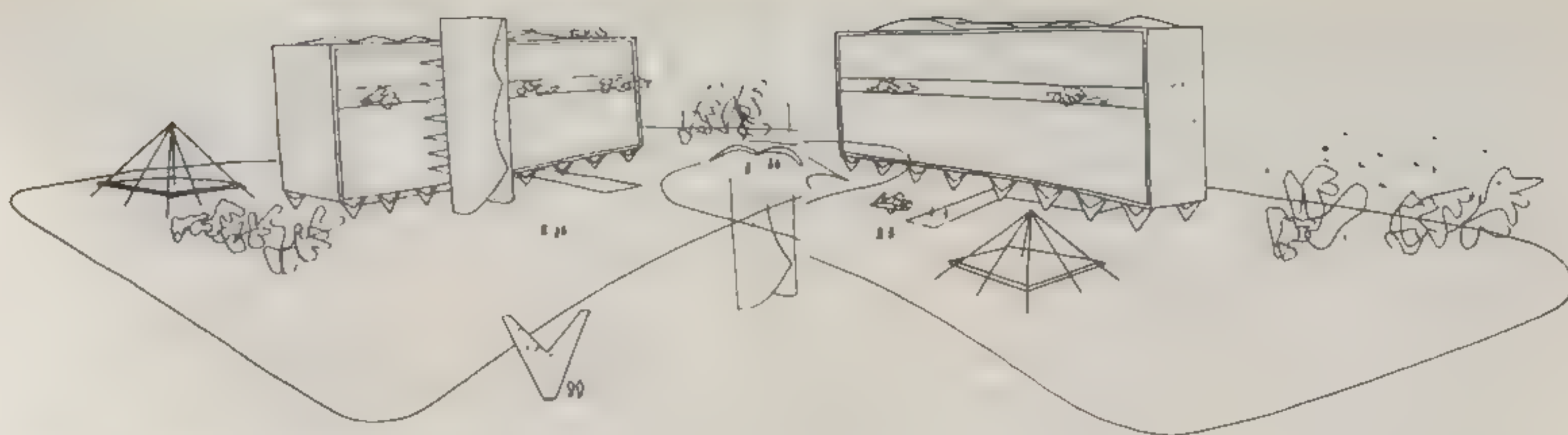
Даже оставшийся незавершенным ансамбль выставки, глубоко проработанный в функционально-техническом отношении и содержащий смелые художественные идеи и находки, оказал большое влияние на развитие бразильской архитектуры и дал новый импульс творчеству самого архитектора.

В середине 50-х годов О. Нимейер разработал два крупных проекта для строительства в других странах. Он писал позже, что «новый этап, этап поисков чистоты и лаконичности форм» [2, с. 57] начался с проектирования музея современного искусства в Каракасе. Это действительно так. Эскизы, которыми Нимейер сопровождал проект, демонстрируют сознательную ломку сложившегося (в значительной степени его собственными усилиями) в современной бразильской архитектуре стереотипа форм: от восходящих к принципам современного движения и почти обязательных раскрытости, зримой легкости, расчлененности, подъема на столбы основного объема зданий, дополненных и видоизмененных бразильскими архитекторами внедрением криволинейных планов, ажурных наружных стен с разнообразными солнцезащитными устройствами и пластичных деталей, — к цельному, предельно лаконичному, геометризованному, почти лишенному членений и деталей, замкнутому объему. Зато само сооружение задумывается скульптурно, что часто подчеркивается сопоставлением формально и тектонически контрастирующих объемов.

О. Нимейер писал: «...Меня заинтересовали компактные геометрические решения. Я стал изучать теорию архитектуры, проблему единства и гармонии, достигаемых не за счет второстепенных элементов, а самой структурой здания, должным образом вписывающейся в оригинальный пластический замысел... При всем том я старался не впасть в ложный пуризм, в преувеличение роли индустриальной тенденции» [2, с. 57].

Музей современного искусства был кульминационной точкой этого поиска, начатого проектами для Пампулы, продолженного выставкой в Сан-Паулу и домом в Каноа и позже получившего завершение и исключительную выразительность в ансамбле Бразилиа.

Музей современного искусства отмечен поиском не просто геометрически упрощенной, почти абстрактной формы, но формы при этом символически насыщенной, легко читаемой. «Нашим главным намерением, — писал автор, — было найти решение, которое по своей простоте и чистоте стало бы символом всего современного прогресса в Венесуэле» [2, с. 29]. Не побоявшись атектоничности, Нимейер спроектировал



Проект жилого дома для Международной выставки жилищного строительства в Западном Берлине, 1955—1957 гг. Эскиз О. Нимейера

музей в виде четырехгранной пирамиды, установленной на вершине и раскрытой к свету, к беспредельному пространству неба. Он стремился «...найти новую форму, одновременно компактную и монументальную, которая бы хорошо вписывалась в окружающий пейзаж и правильностью своих линий воплощала в себе творческий дух современного искусства» [2, с. 29]. Отсюда и интерес к световым эффектам, разительный контраст между лаконизмом и замкнутостью внешнего облика и раскрытостью и многоплановостью внутреннего пространства, наполненного светом и воздухом, что должно было вызывать у посетителя «чувства удивления и восхищения» [2, с. 29].

Необычность формы сама стала выразительницей самобытности решения, символом самоосознанной зрелости бразильского искусства, представленного за рубежом произведением виднейшего национально-го архитектора. Цельная перевернутая пирамида музея открыто противопоставлена подобной зиккурату ступенчатой пирамиде «растущего музея» Ле Корбюзье (1938 г.), тогда как в публицистических выступлениях, да и в проектах предшествующих лет Нимейер подчеркивал следование идеям и принципам мастера. В замысле замкнутого снаружи и освещенного сверху, расширяющегося объема музея есть параллель со спиральным нью-йоркским музеем С. Гугенхайма Ф. Л. Райта (1960 г.). Но не только геометрические характеристики формы (предельно упрощенной у Нимейера), организация пространства и процесса осмотра различают эти здания, но прежде всего их семантическое наполнение.

Неожиданность объемного построения не помешала рационально и четко решить функциональные задачи. В удаленной от источника естественного освещения нижней зоне автор разместил вестибюль, аудиторию и обслуживающие помещения, а в залитых светом верхних ярусах расположил просторные выставочные залы, освободив их от несущих колонн. На крыше, которая должна была совмещать функции, с одной стороны, конструкции покрытия и связи наклонных стен и, с другой — гигантского рассеивателя света и солнцезащитных жалюзи, предусмотрены площадки для экспозиции скульптуры.

Новым для О. Нимейера являлся подход к взаимосвязи здания с окружающим ландшафтом. В своих комментариях к проекту автор неоднократно подчеркивал стремление найти решение, одновременно «вписы-

вающееся в окружающей пейзаж», вытекающее «прежде всего из... конкретного участка, в определенной степени ограниченного в своих размерах и очертаниях, требующего компактных форм, способных сохранить свободные пространства и обеспечить музею нужную монументальность» [2, с. 32] и резко выделяющееся из него. Проектная задача была решена исключительно свежо и ярко, и можно пожалеть, что проект не был осуществлен.

Проект экспериментального жилого дома для Международной выставки жилищного строительства в Западном Берлине (1955—1957 гг.) более ординарен. Новым для Нимейера здесь было только введение в структуру дома общественно-клубных помещений, которые должны были занимать целый этаж, но в процессе строительства в связи со снижением общей высоты здания были сильно сокращены.

Большое значение для творческого развития О. Нимейера имела, по его собственному признанию, первая в жизни (уже почти 50-летнего мастера) поездка в Европу, знакомство с памятниками зодчества и произведениями современных архитекторов, встречи и споры с коллегами.

Во время краткого пребывания в Москве и Ленинграде бразильский архитектор устроил в Центральном Доме архитектора выставку своих работ и провел беседу с ведущими мастерами советского зодчества.

* * *

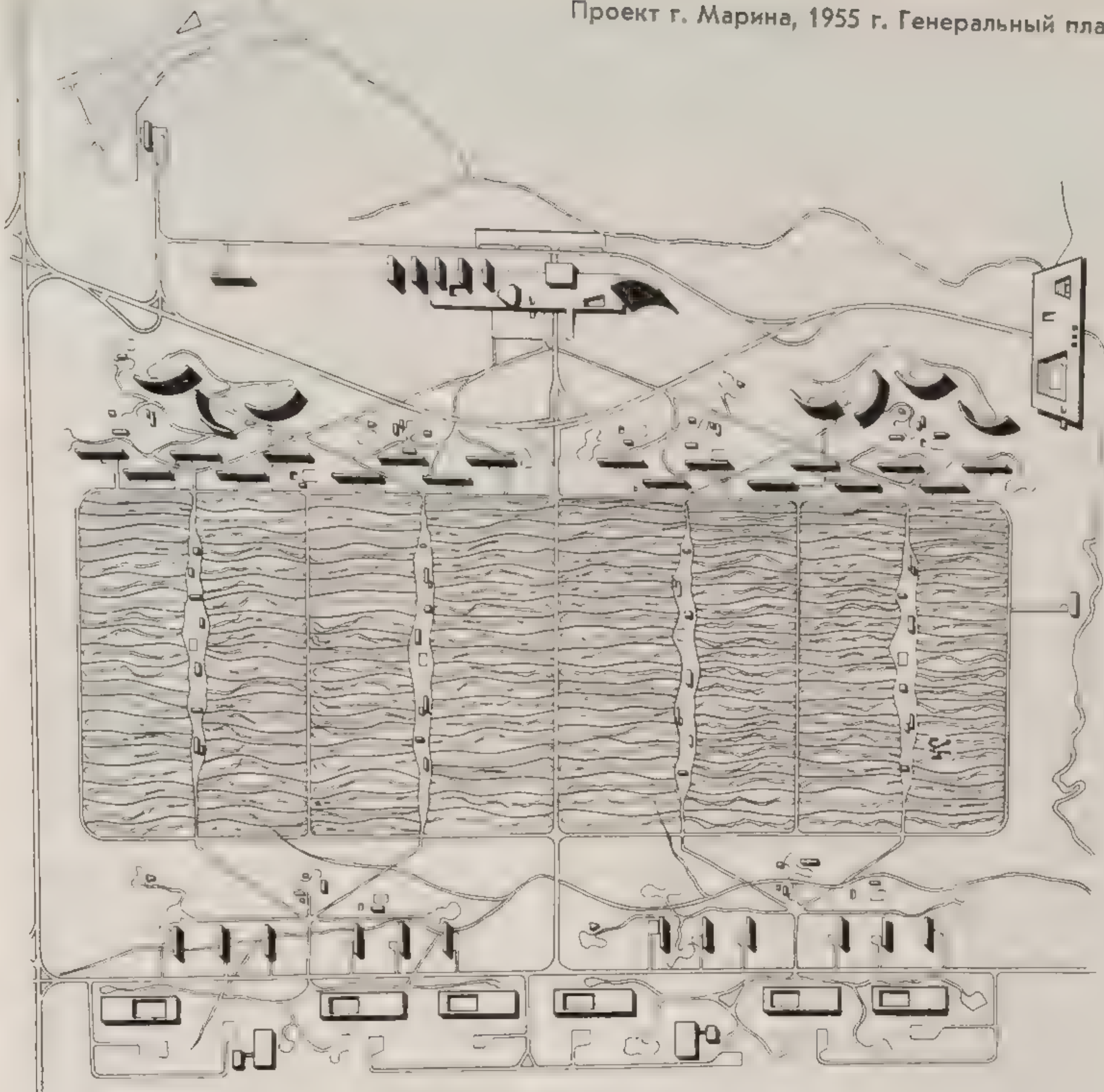
Содержание и характер проектной деятельности О. Нимейера в конце 40-х — начале 50-х годов заставляет задуматься о сложных и противоречивых условиях развития архитектуры в капиталистическом обществе.

В западном искусствознании давно и не случайно сложился образ художника-новатора, не понятого окружающими и в одиночестве создающего шедевры, которые будут оценены потомками. Американский искусствовед М. Рейдер в 50-е годы написал нашумевшую работу «Художник как аутсайдер». Хрестоматийными стали примеры Ван-Гога и Модильяни, но и современная архитектура знает подобные судьбы. Крайне мало построил Ле Корбюзье. Другой великий новатор Ф. Л. Райт десятилетиями почти не имел заказов.

По сравнению с ними Нимейера можно представить себе баловнем судьбы. И действительно, постоянные многочисленные работы, уникальные объекты, едва ли не полная формальная свобода при их воплощении, популярность, далеко выходящая за рамки профессии, духовная и творческая близость с крупнейшими деятелями современной национальной культуры, наконец, материальное благополучие.

Но нетрудно понять историческую обусловленность этого феномена, определяемого не только исключительной одаренностью О. Нимейера. Творческая деятельность Нимейера началась в переломный период экономического и культурного развития Бразилии. Одна из богатейших по своим ресурсам, но столетиями остававшаяся «вне истории» страна активно, хотя и с огромными трудностями расставалась с вековой отсталостью, выходила на авансцену современного мира. Этот этап потребовал появления мастеров культуры, совмещающих профессиональные способности с целеустремленностью прогрессивных общественных деятелей, с пониманием задач, стоящих перед страной и народом, знание

Проект г. Марина, 1955 г. Генеральный план



национального характера и достижений прошлой культуры с новаторской ориентацией творчества.

И архитектура приобрела эмоционально напряженный, преувеличенно артистический характер, и здесь уже личные способности и устремления Нимейера позволили ему задать новую, необычную в условиях господства функционализма пластическую направленность архитектуры страны.

Но этого мало. Экономическое и политическое развитие Бразилии, бурная урбанизация, рост национального самосознания создали возможности разработки проектов не просто особой духовной и эмоциональной насыщенности, но и необычного в большинстве капиталистических стран размаха строительства целых комплексов, что в свою очередь позволило развернуться композиционным и организаторским способностям архитектора.

и. нок . . . бования рекламности, порожденной капиталистическим конкурентом (и отчасти национально-престижными задачами строительства) стремление заказчиков к броскости, наглядности архитектурных образов, необычности, обостренное спецификой национального характера и слабостью сдерживающих европейских культурных стереотипов, в данном случае дополнительно стимулировали личные вкусы и стилевые устремления.

Все это порождало чисто профессиональный, относительно безразличный к содержанию проектной задачи формально-художественный подход к проектированию. Декларируя его, Нимейер не раз повторял слова Ле Корбюзье: «Архитектура — это мудрая, правильная и восхитительная игра освещенных объемов» [2, с. 58 и др.]. Именно поэтому, вероятно, на его эскизах, часто прилагаемых к проекту, объект изображается изолированным, независимым от окружения. Архитектор пытается **увидеть** будущее здание как самоценную пластическую форму, а не как сложный, живущий после завершения строительства по своим законам и отчуждаемый от творца организм, связанный с окружением и неизбежно врастающий в него. А, может быть, опыт подсказывал архитектору, что процесс вживания в среду и обживания архитектуры неизбежно подчиняет себе сооружение любого характера, и мастер стремился как раз не к сохранению и развитию сложившихся качеств среды, а к ее обогащению и изменению через обновление. Такая целевая установка делает Нимейера наследником и преемником пионеров современного движения.

В то же время архитектор начинает все чаще задумываться об истинных ценностях и целях зодчества, о социальных проблемах.

Сам О. Нимейер, пожалуй, излишне самокритично писал о своей работе этих лет (недаром статья называется «Свидетельство»): «Я тогда часто говорил, что считаю архитектуру своеобразным упражнением, которым следует заниматься, руководствуясь чисто спортивным духом, и больше ничего. Это приводило порой к недостаточно серьезному отношению к работе, особенно если принять во внимание богемный образ жизни, который я в то время вел. Я принимал бесконечное число предложений и выполнял работы иногда слишком поспешно, целиком полагаясь на свою способность к импровизации, которая, как мне казалось, мне присуща.

Существующие социальные противоречия приводили меня в состояние неуверенности. Не было правильных представлений о целях нашей профессии, что порождало во мне безразличие к некоторым вопросам. Я неустанно стремился быть оригинальным, и это стремление поддерживали во мне заказчики, которые хотели построить себе дома из ряда вон выходящими. В некоторых случаях это достигалось в ущерб простоте и логике конструкции и соображениям экономии, которые для многих случаев были второстепенными» [2, с. 57].

И тем не менее зодчий достойно продолжает: «Я не собираюсь, делая эти признания, заниматься самоунижением или целиком опорочить свои работы. Наоборот, я считаю их даже положительным явлением в развитии бразильской архитектуры, которой **они придали в нужный момент творческий дух...**» (выделено мною — В. Х.). И диалектика заказа, инди-

видуального творческого поиска и результата оправдывает честно указываемые Нимейером противоречия и издержки его работы.

В 40—50-е годы неизмеримо возрастает профессиональный авторитет и общественная активность О. Нимейера. Он начинает регулярно выступать со статьями в периодической печати, давать интервью. Зарубежные исследователи (в первую очередь американец, выходец из Греции С. Пападаки) издают книги о его творчестве.

40—50-е годы были исключительно важным этапом в творческом развитии Нимейера. Он достиг подлинной зрелости, уверенности и совершенства в решении самых сложных и разнообразных профессиональных задач, не утратив заряженности на поиск, прежде всего образный.

Но такой скульптурный подход не приносил самому архитектору удовлетворения в соответствии с его пониманием архитектуры как деятельности социально-необходимой и средообразующей, ставящей и решающей крупномасштабные градостроительные задачи. Не считая участия в крупной и этапной для бразильской архитектуры работе — проектировании министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро, он начинал практическую деятельность с проектов достаточно миниатюрных сооружений.

С конца 40-х годов под воздействием как обстановки быстрого экономического развития страны, так и роста и осознания индивидуальных творческих возможностей, веры в свои силы, способности, профессиональный опыт у Нимейера усиливается тяга к темам не просто значительным, но грандиозным по своим физическим размерам и градостроительной роли. С. Пападаки удачно назвал одну из частей книги «Оскар Нимейер: работы в развитии» — «В масштабе субконтинента».

Однако градостроительный подход для О. Нимейера в рассматриваемый период фактически оставался осознанной и декларируемой мировоззренческой установкой, характерной для современного движения в архитектуре в целом, но не практическим методом средообразующей деятельности. За исключением редких, как уже отмечалось, в условиях капиталистической действительности опытов проектирования градостроительных комплексов он разрабатывал интересные яркие проекты отдельных крупных сооружений, весьма приблизительно, подчас условно учитывая существующую градостроительную ситуацию, на которую затем они оказывали мощное воздействие. Самодостаточность, замкнутость или, скорее, изолированность проектируемого объекта в представлении архитектора проявилась и в манере «подачи» проектов.

Тяга к крупномасштабным проектным работам, конечно, не была для Оскара Нимейера стремлением к дорогому и престижному заказу. Он ждал и искал социально значимую задачу, где чисто профессиональными средствами он мог бы принести подлинную пользу своему народу. Именно такую направленность имели его проекты поселка в Сан-Жозе-дус-Кампусе и задуманного в духе Афинской хартии «идеального города» Марина (1955 г.) с четким функциональным зонированием, с превалированием индивидуальной жилой застройки и пластично решенным общественным центром города с динамично изогнутыми зданиями.

Позже это стремление одухотворило многолетнюю работу Нимейера для Бразилиа.

Глава 3

БРАЗИЛИА

Во второй половине 50-х годов весь образ жизни и деятельности Оскара Нимейера резко изменился. Он вспоминает: «Я начал заниматься Бразилиа в одно прекрасное сентябрьское утро 1956 года, когда Жуселину Кубичек, выйдя из своей машины... зашел за мной и по дороге в город¹ изложил мне суть дела... С этого момента я стал жить мыслью о Бразилиа» [2, с. 74].

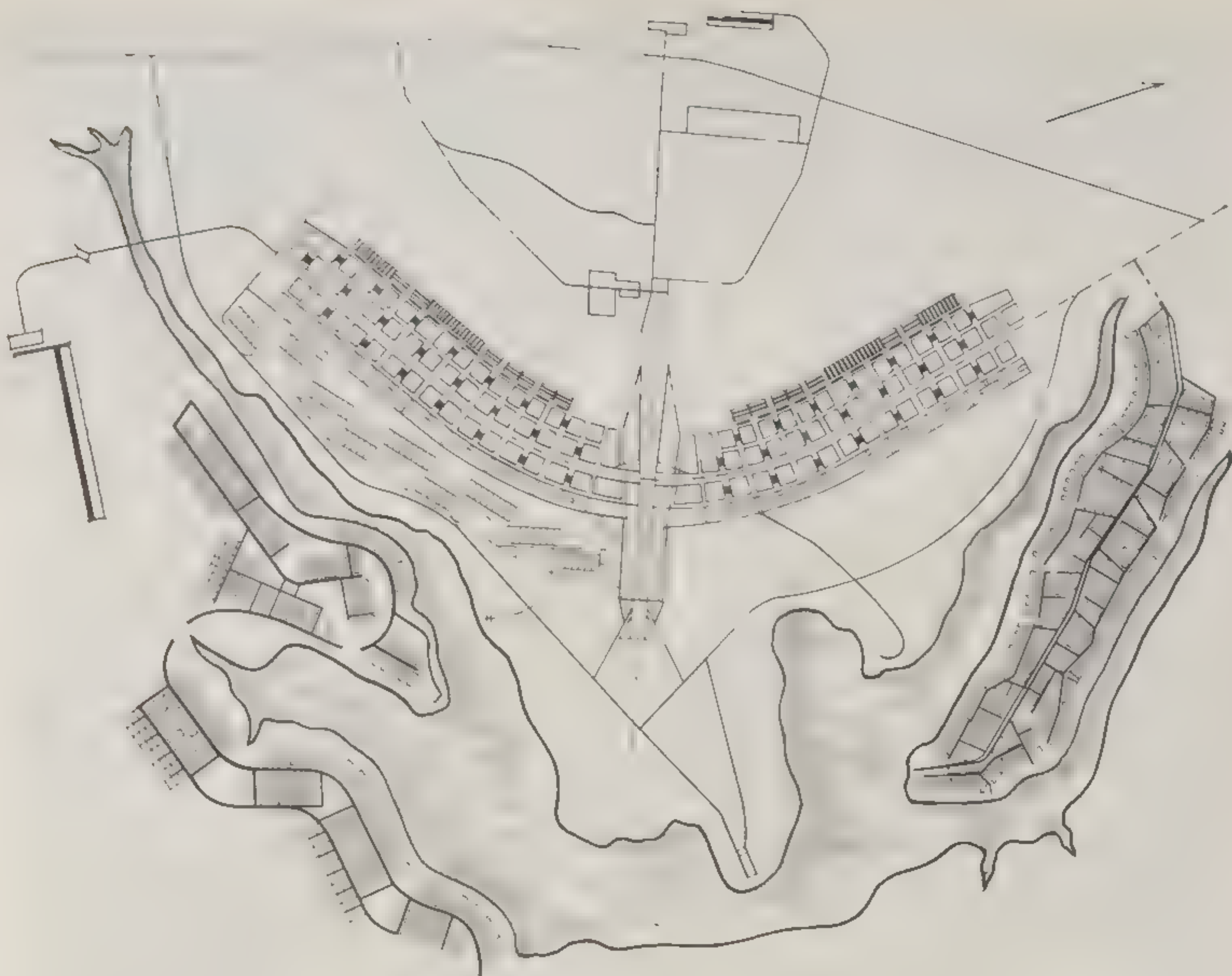
Высказанная еще в конце XVIII в. борцами за независимость Бразилии от колониального ига идея переноса столицы в глубинные районы страны, подтвержденная в предвыборной программе Ж. Кубичека, президента республики в 1956—1960 гг., начала претворяться в жизнь. Кубичек предложил О. Нимейеру возглавить проектирование новой столицы.

Значимость этой работы заключалась не только в ее грандиозности (население города должно было составить 500 тыс. человек), особенно учитывая условия капитализма. Перенос столицы должен был послужить прежде всего освоению и экономическому развитию почти не заселенных до того времени внутренних районов субконтинента. Но, возможно, еще более важным для будущего Бразилии были надежды, которые возлагались на новый столичный город национально-патриотическими силами страны, объединившимися в 50-е — начале 60-х годов под лозунгами национального развития (разнородное по своему социальному составу националистическое политическое движение получило название «дезenvолвиментизм»)². Удаленная от Атлантического побережья, которое веками служило воротами для проникновения сначала колонизаторов, а после завоевания Бразилией независимости — иностранного капитала, опутавшего страну не столь заметными, но не менее тягостными путами экономического и политического влияния, новая столица должна была стать оплотом подлинной независимости страны.

Трудность и величие задачи, безмерные усилия, которые надо было приложить для ее решения (они оказались неизмеримо бóльшими, чем поначалу представлялось Ж. Кубичеку и его соратникам), должны были, как утопически верили инициаторы строительства новой столицы, объединить бразильский народ, расколотый непримиримыми социальными противоречиями, показать возросшие экономические и творческие возможности страны, наконец, стать примером и символом обновления, прогресса и светлого будущего Бразилии.

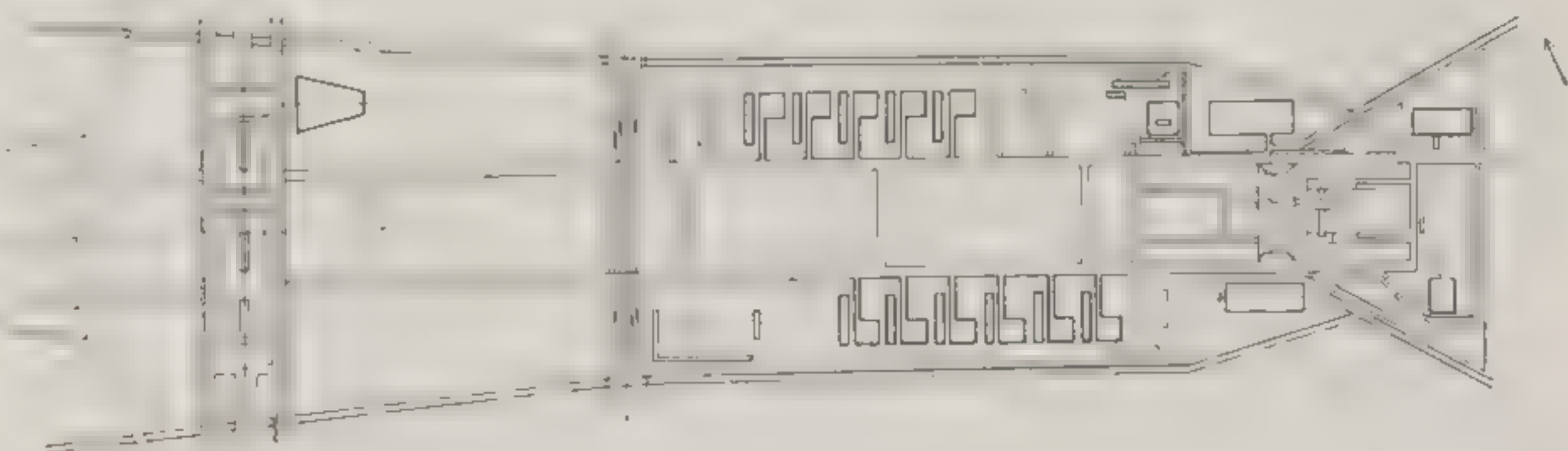
¹ Рио-де-Жанейро.

² От desenvolvimento (порт.) — развитие.



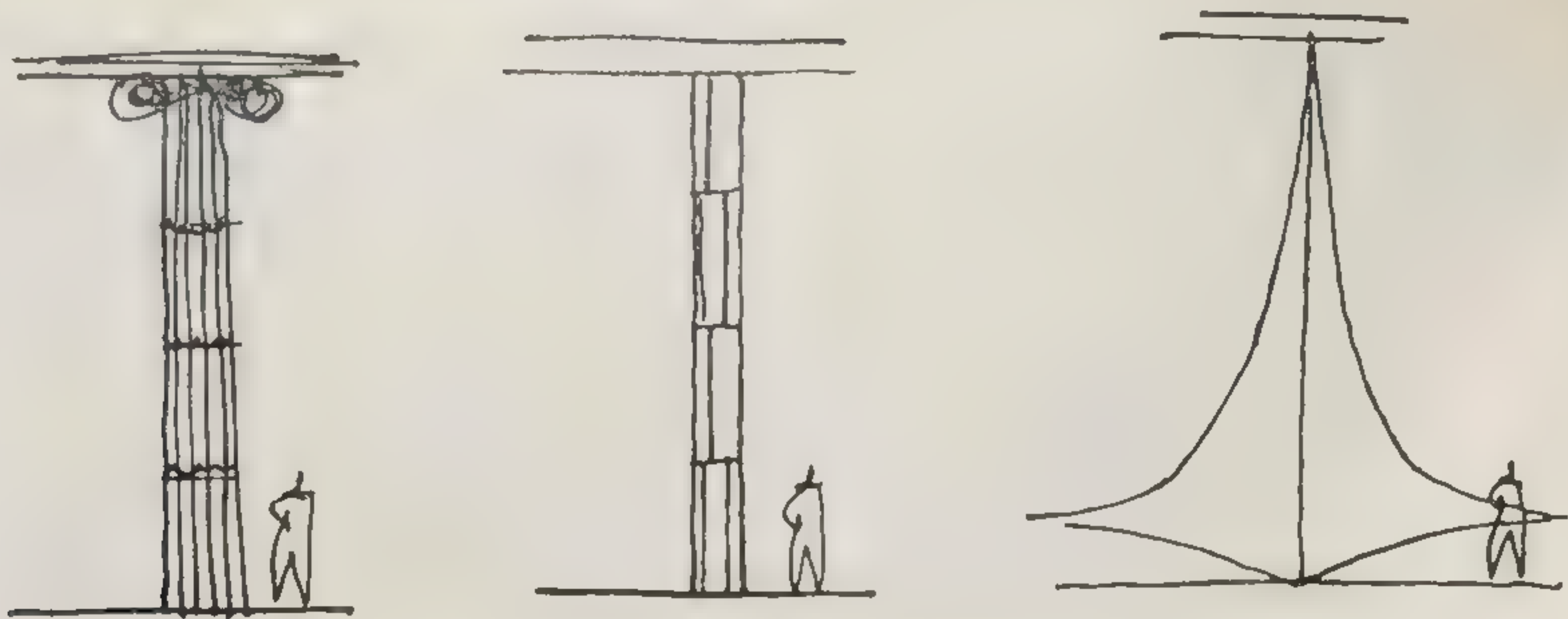
Генеральный план г. Бразилиа. Архит. Л. Коста

Схема правительственного центра г. Бразилиа, 1960 г. Архитекторы Л. Коста, О. Нимейер

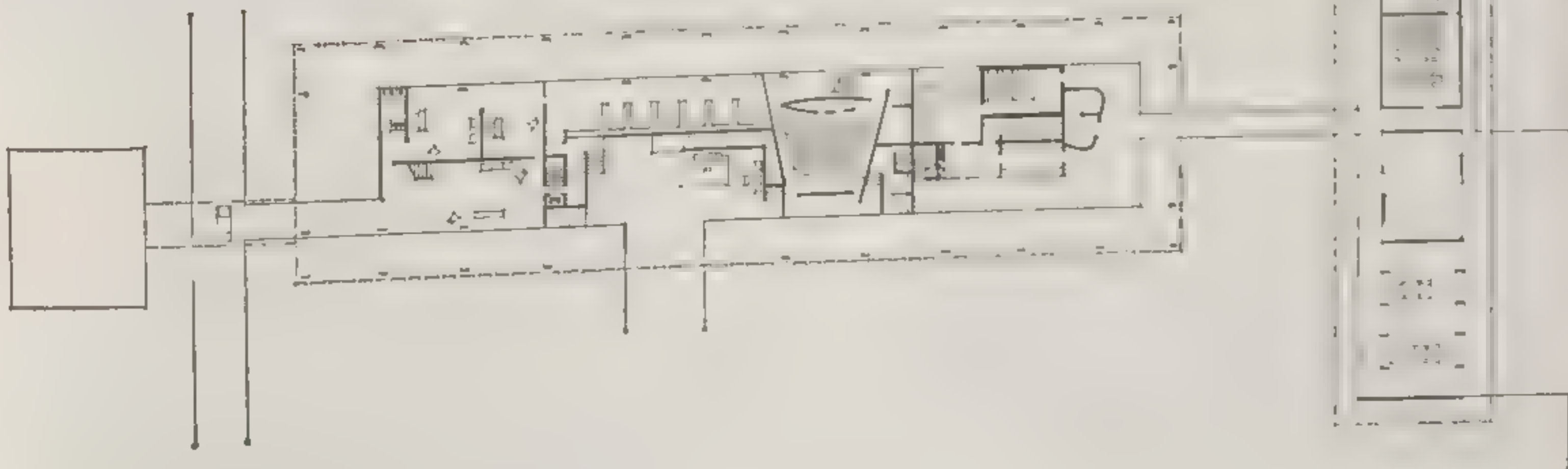
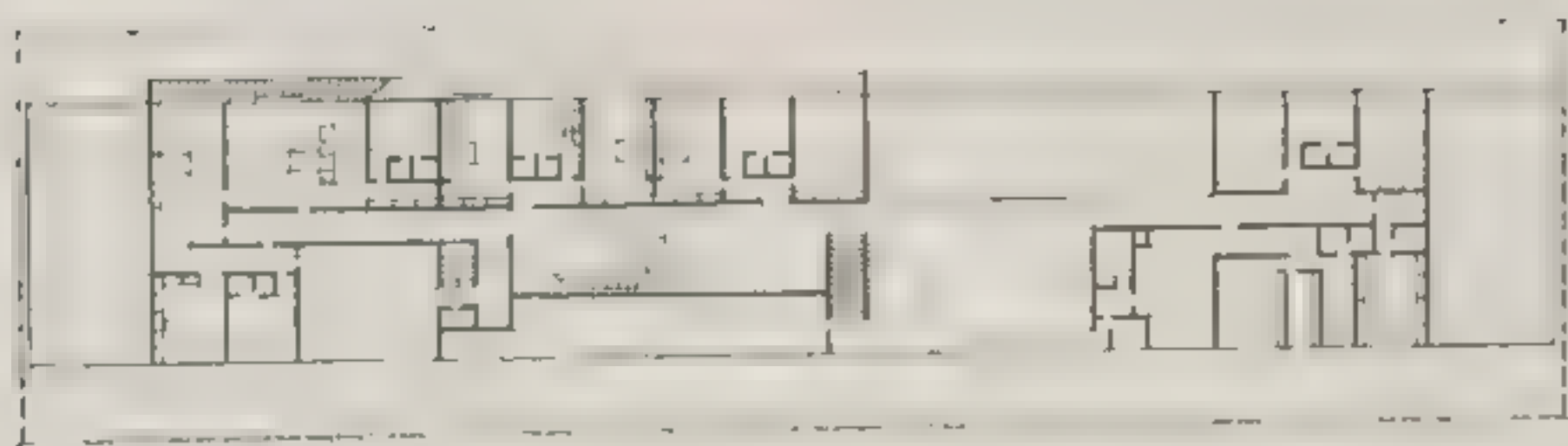


О. Нимейер писал впоследствии: «Самым главным, на мой взгляд, было построить Бразилиа вопреки всем препятствиям, возвести его в пустыне, быстро, словно по мановению волшебства, и затем почувствовать его дыхание в этом бесконечном сертане¹, ранее неизведанном и

¹ Sertão (порт.) — глушь, неосвоенные области Бразильского плоскогорья с засушливым климатом и скудной растительностью.

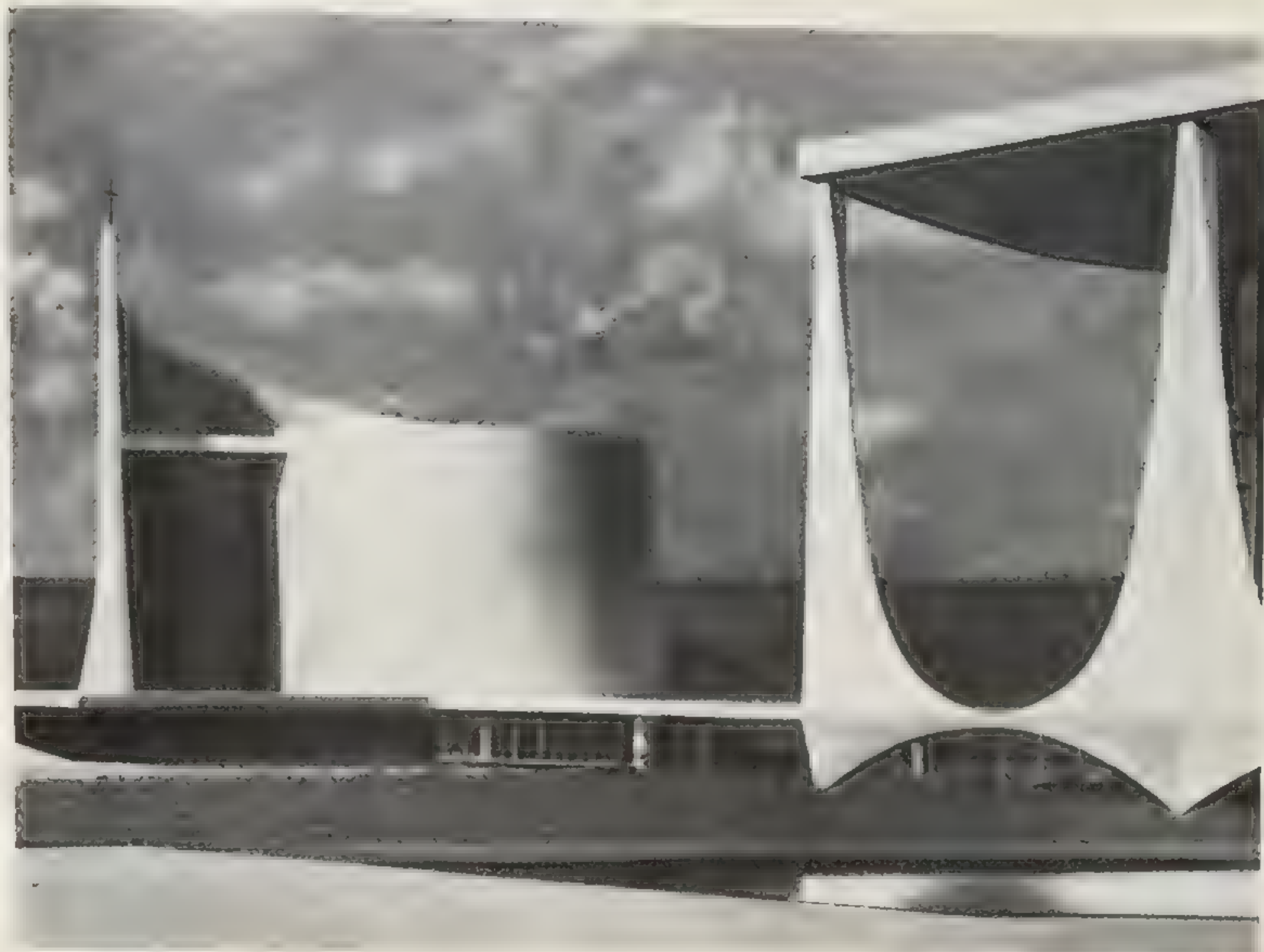


Дворец Рассвета (Алворада) в Бразилиа, 1958 г. Эскиз О. Нимейера, общий вид, перспектива главного фасада, планы этажей





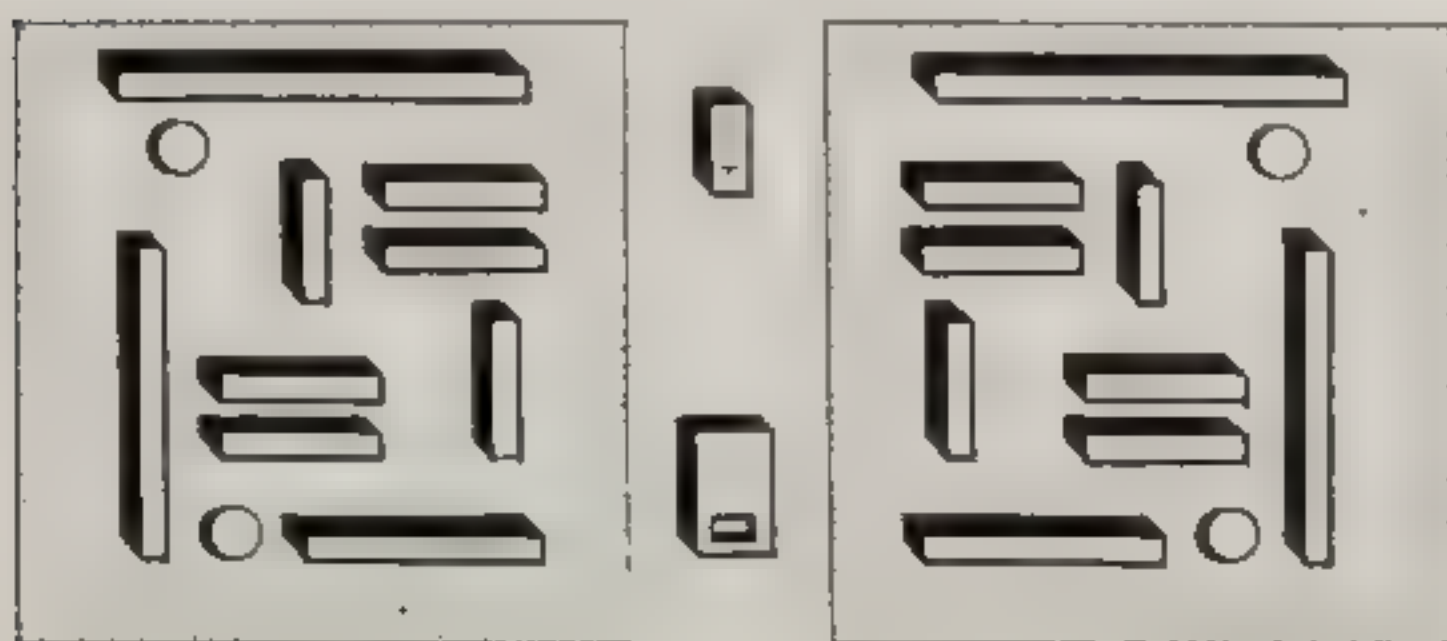
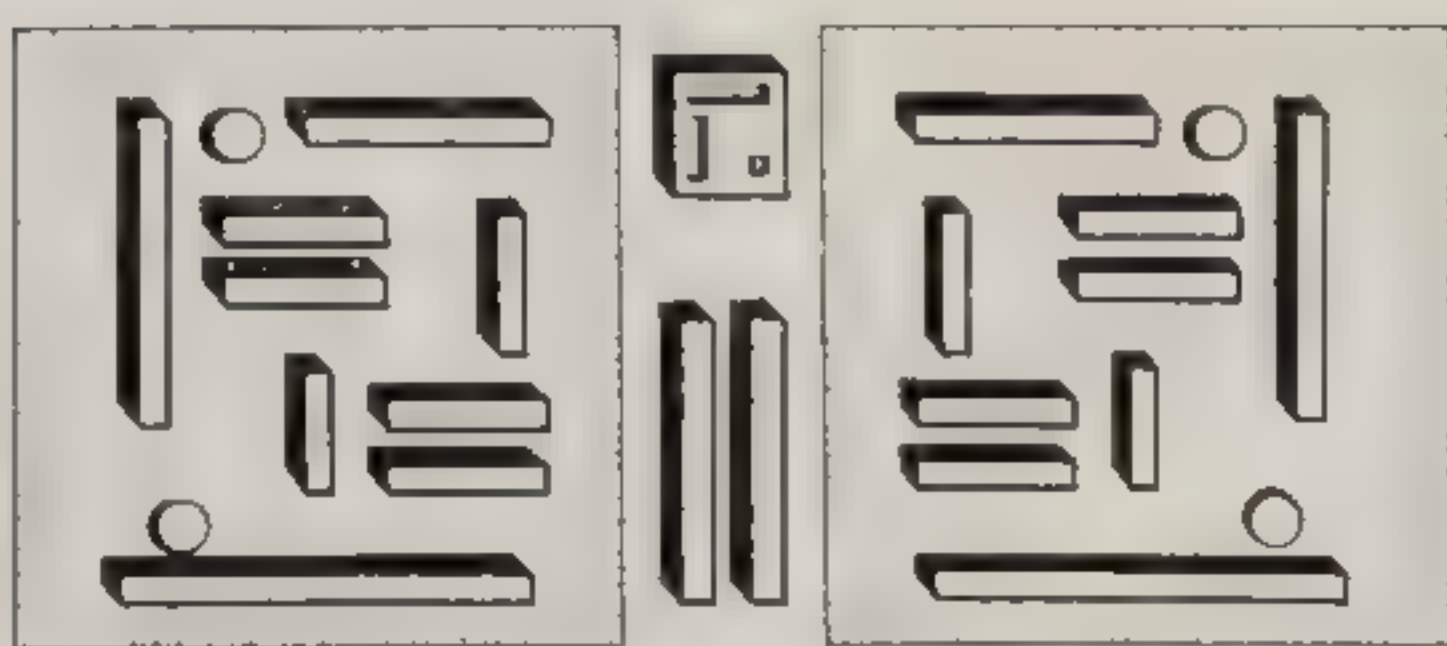
Дворец Рассвета (Алворада) в Бразилиа, 1958 г. Галерея, часовня, перспектива главного фасада





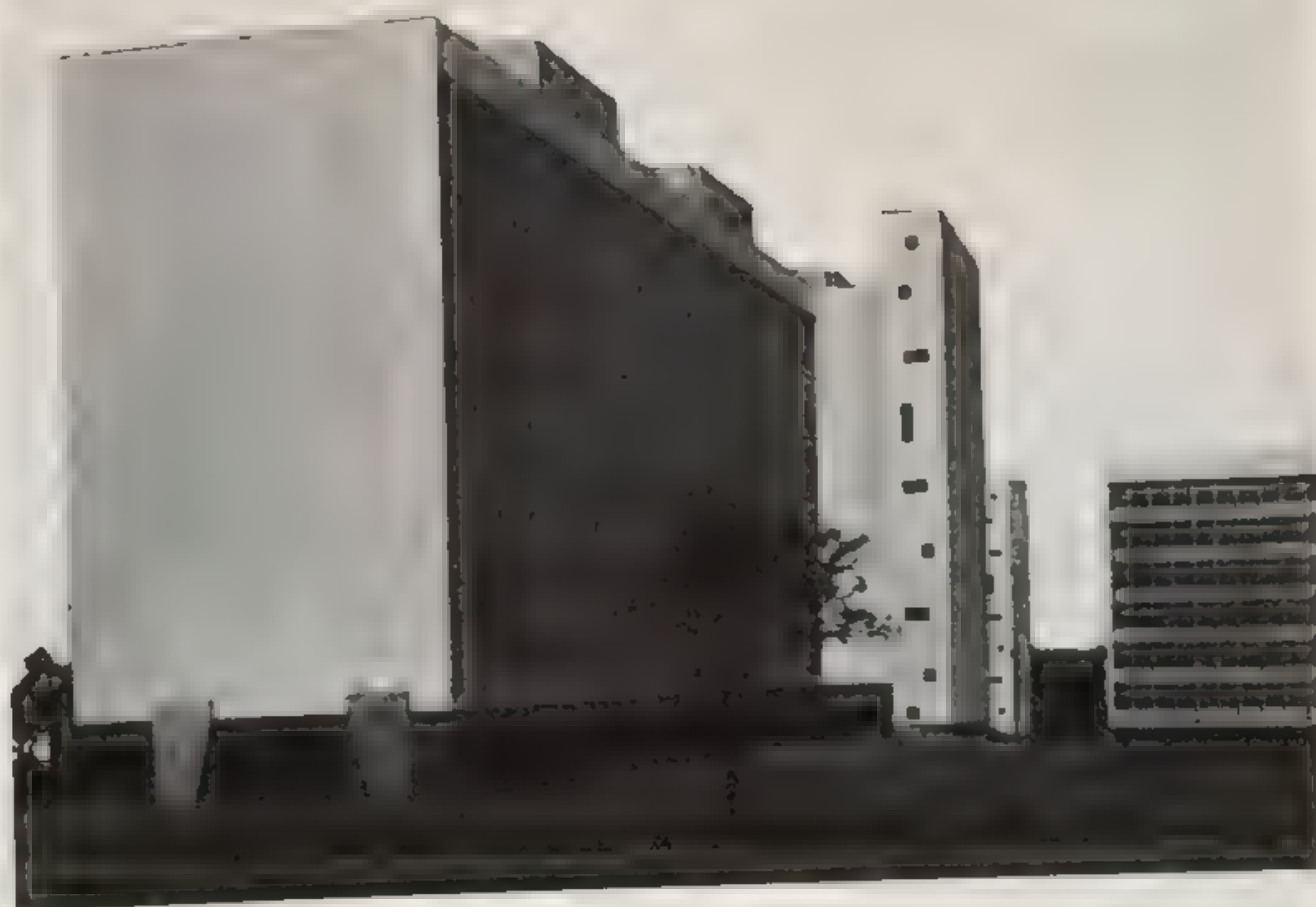
Дворец Рассвета (Алворада) в Бразилиа, 1958 г. Интерьеры приемного зала





Жилой квартал в Бразилиа, 1958—1960 гг.
Генеральный план (архитекторы Л. Коста,
О. Нимейер), общий вид застройки,
фрагменты жилых домов (архитекторы
О. Нимейер, Э. Ушоа), кинотеатр (1962 г.),
архит. О. Нимейер







Церковь в жилой зоне Бразилиа, 1958 г.
О. Нимейер на фоне церкви, интерьер
(художник А. Волпи), фрагмент облицовки фасада (художник А. Булкан)
Жилые дома для строителей Бразилиа



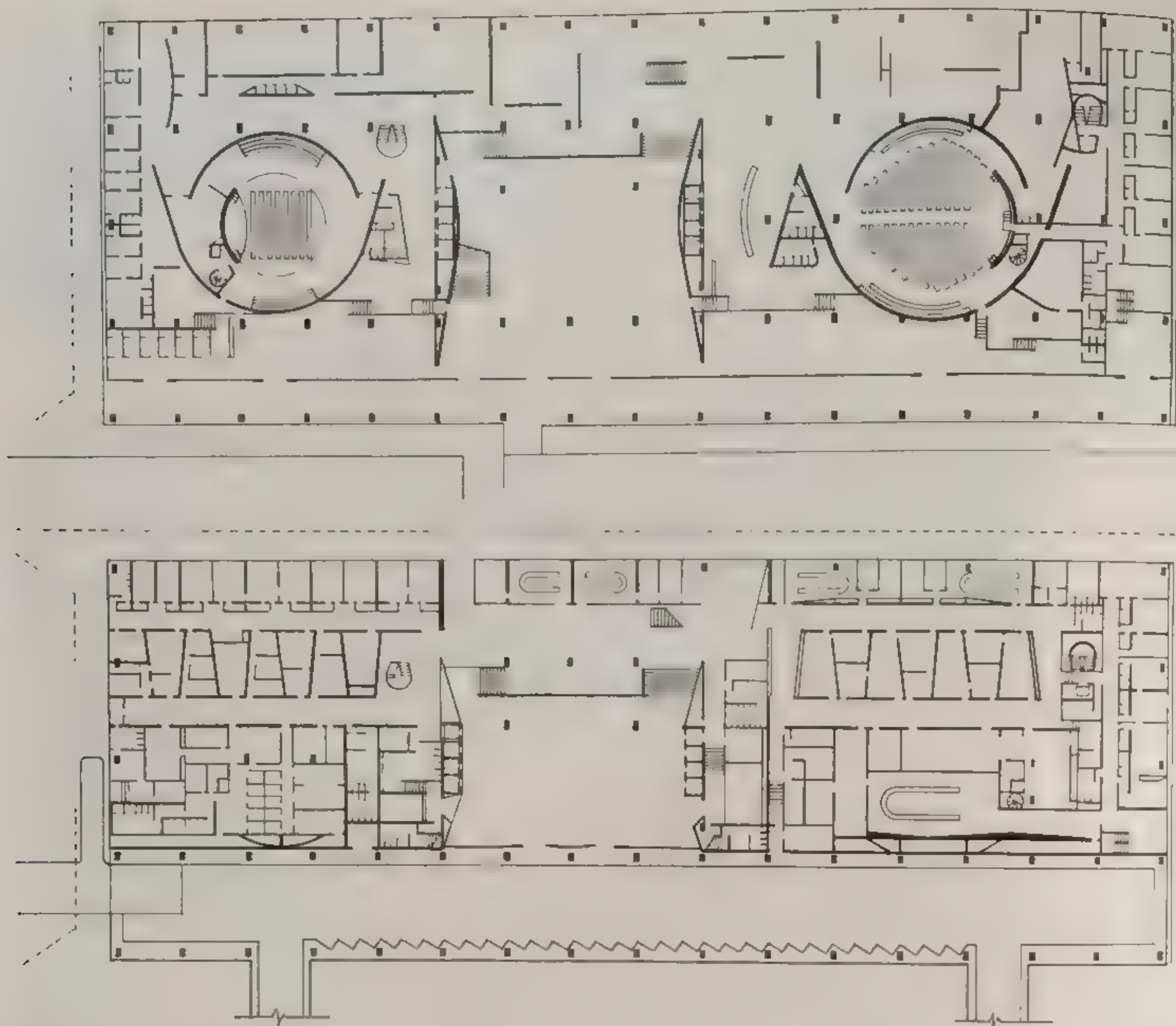
безлюдно
как на пл
онь стран
наша земл
ют наши в
Образ
Само наз
мость и с
нифасиу д
ла нацел
ческий об
приглаше
Ж. Кубич
Оризонт
проектир
чества с
но-симво
тора, все
архитект
Госуд
тельства
ектный с
мейер. П
ния част
благопо
работке
стии в из



безлюдном. Важно было проложить дороги, построить плотины, увидеть, как на плоскогорье возникают новые города; покорить безлюдные районы страны, придать бразильцу немного оптимизма, показать ему, что наша земля благодатна и что ее богатства, на которые так грубо посягают наши враги, требуют защиты и энтузиазма» [2, с. 161].

Образно-символическая задача выдвигалась как одна из основных. Само название столицы, предложенное видным борцом за независимость и основателем независимого бразильского государства Жозе Бонифасиу ди Андрада-и-Силва, символично. Такая позиция предопределила нацеленно-монументальный, повышенно эмоциональный и символический образ архитектуры нового города, и вполне естественным было приглашение на роль ее создателя крупнейшего национального зодчего. Ж. Кубичек выбрал знакомого ему по Пампульи, по работам в Белу-Оризонти и Диамантине Оскара Нимейера. И сам архитектор видел в проектировании Бразилиа продолжение давнего творческого сотрудничества с видным государственным деятелем. С другой стороны, образно-символическая, патриотическая задача не могла не увлечь архитектора, всегда стремившегося к выразительности, новизне и самобытности архитектурного образа.

Государственно-частная компания «Новакап», созданная для строительства новой столицы, организовала в своей структуре крупный проектный отдел, творческим руководителем которого был назначен Нимейер. Приняв приглашение, Нимейер полностью отказался от выполнения частных заказов (от которых в основном зависело его материальное благополучие) и на несколько лет сосредоточился исключительно на разработке проектов зданий различного назначения для Бразилиа и на участии в их воплощении в натуре.

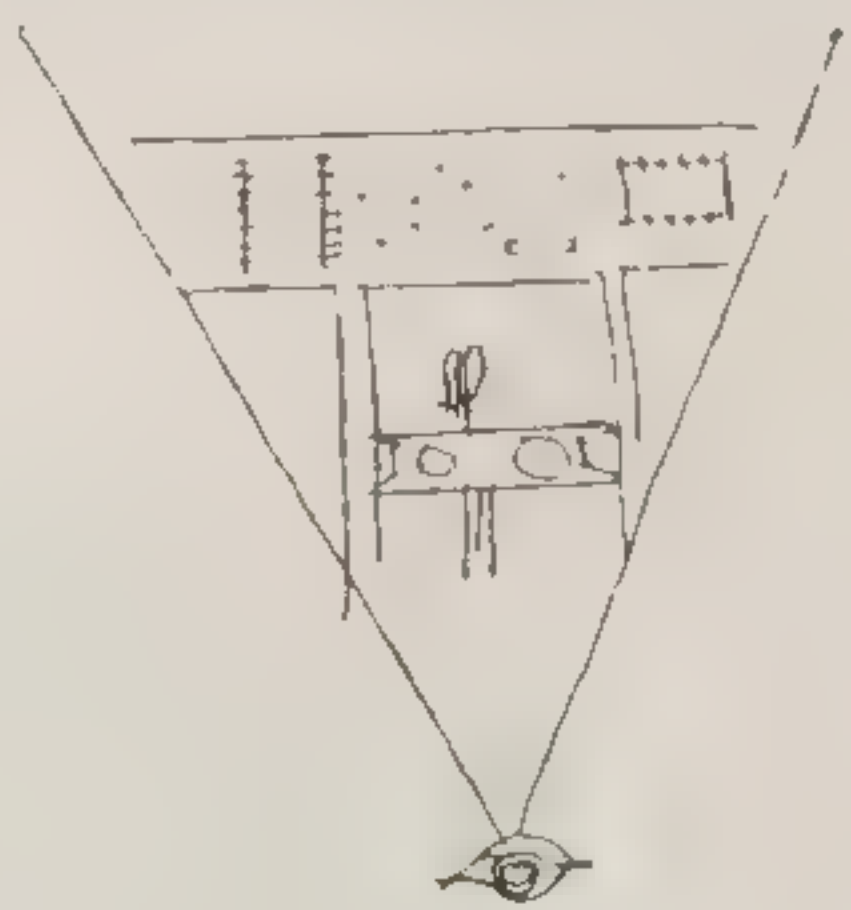
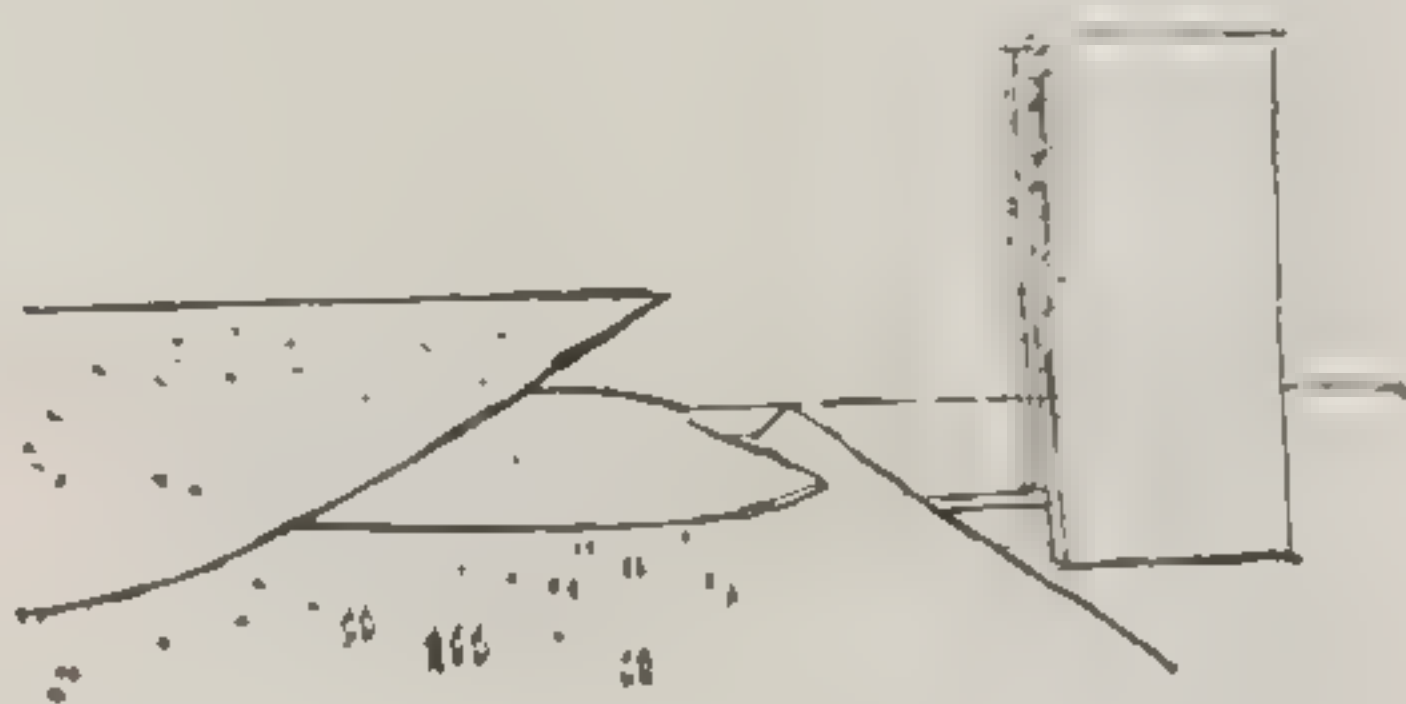
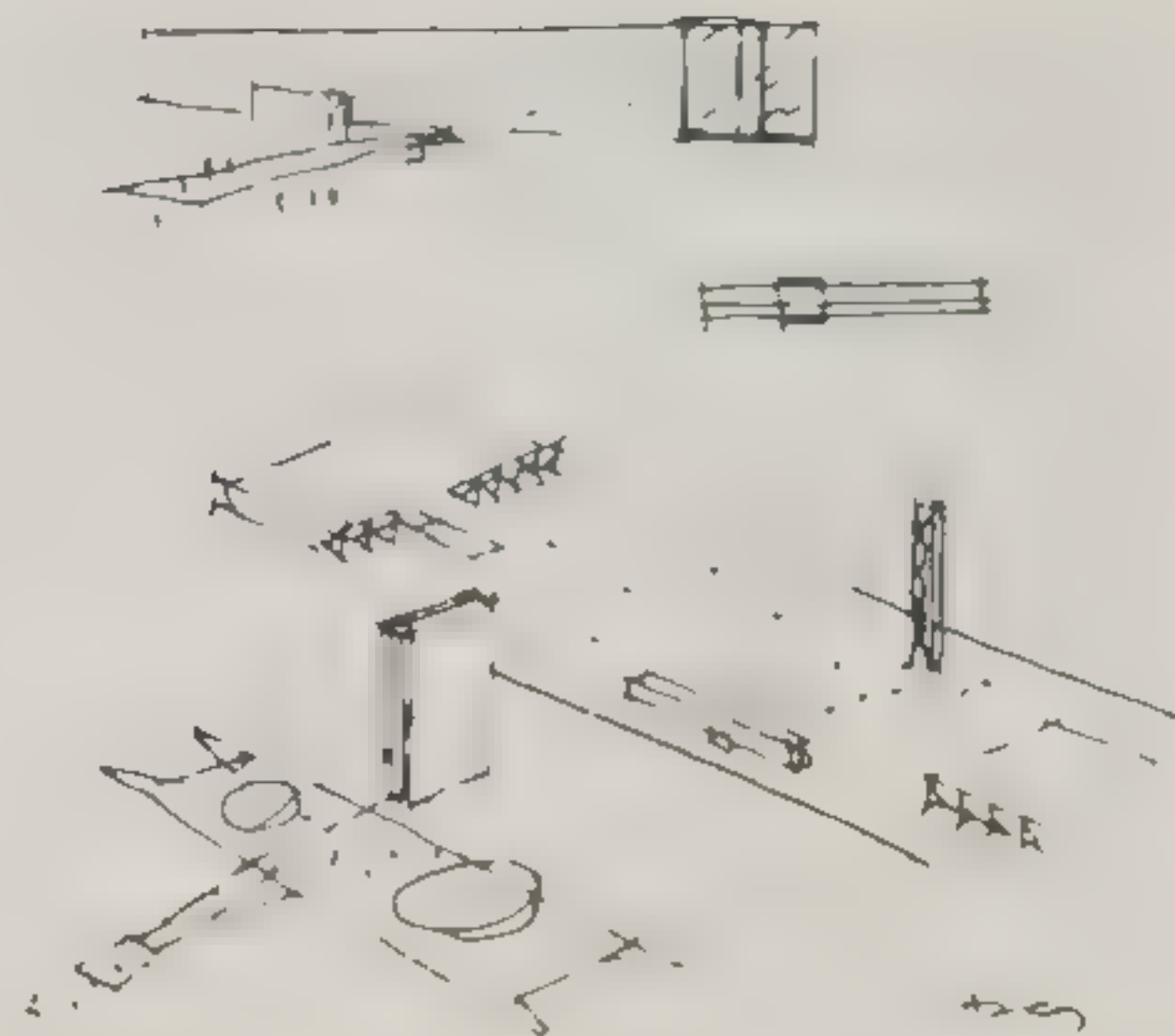
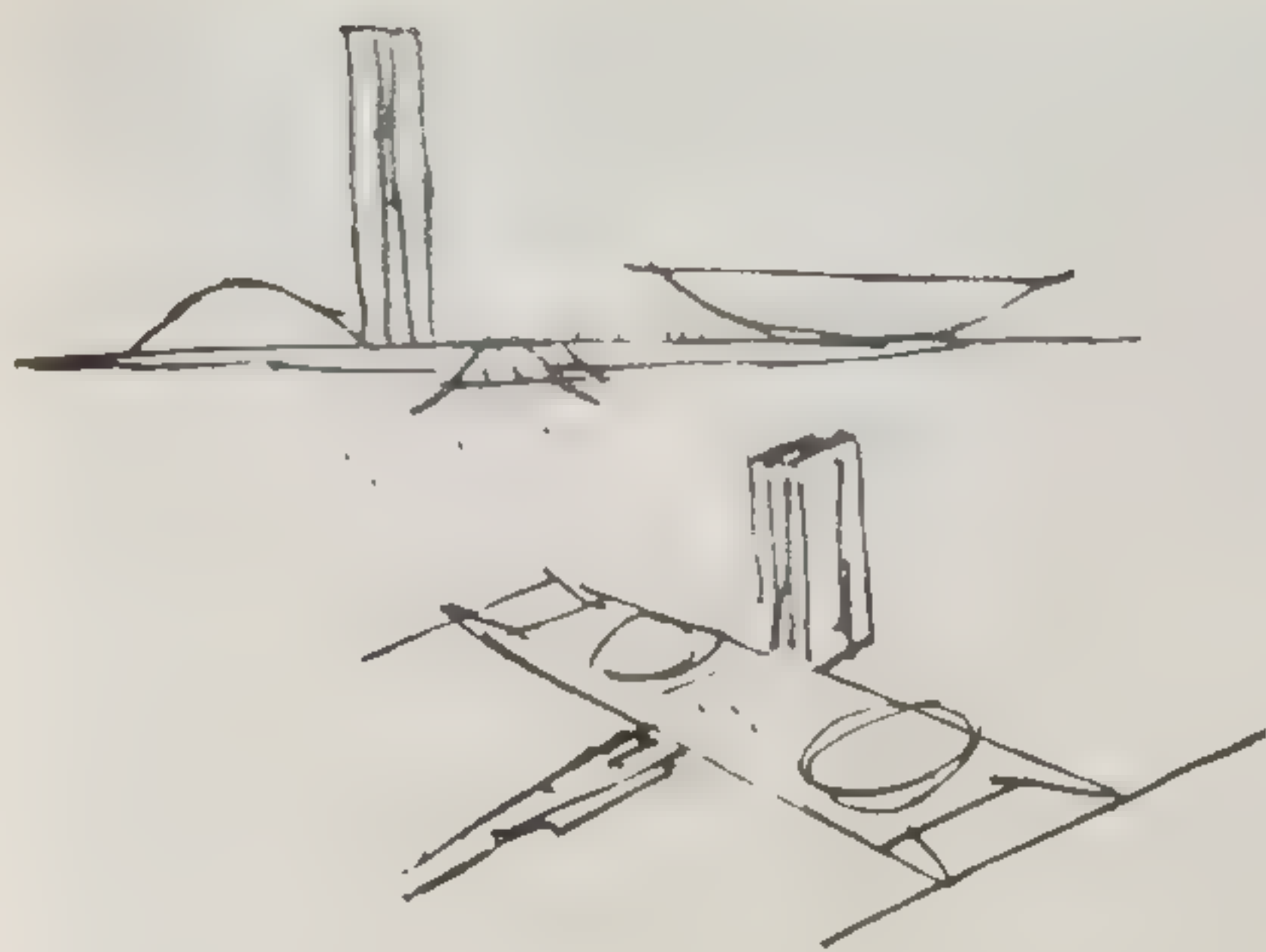


Дворец Национального конгресса в Бразилиа, 1960 г. Рисунки О. Нимейера, общий вид, планы

Работа в Бразилиа — с июня 1958 г. непосредственно на строительной площадке, — связанная с многочисленными трудностями, серьезными лишениями и частым непониманием, была подлинным человеческим, патриотическим и творческим подвигом и принесла прекрасные плоды, навсегда вписанные в историю мировой архитектуры, несмотря на неизбежные недостатки и противоречия.

Нимейеру было предложено разработать планировку нового города, но он, проявив истинную творческую самоотверженность, отказался от этого предложения¹, хотя его и тревожило, сможет ли он найти контакт с

¹ Впоследствии О. Нимейер всегда указывал, что не является «автором» или «создателем» Бразилиа. Увидев в 1965 г. афишу выставки своих работ в Музее декоративного искусства Лувра, он написал на фотографии площади Трех Властей: «Неправильно называть меня архитектором Бразилиа, не говоря при этом, что Лусиу Коста — автор генерального плана... Не я также строил Бразилиа. Город построен благодаря энтузиазму Жуселину Кубичека, настойчивости Израэла Пиньейру (в то время — глава «Ново-кап» — В. Х.) и тысяч безымянных рабочих, принесших гораздо большие жертвы, чем все мы, вместе взятые» [2, с. 147].



градостроителями, и взял на себя только проектирование правительственных и первых жилых зданий. При содействии Института (союза) бразильских архитекторов он принял участие в организации открытого конкурса на генеральный план, в котором приняли участие почти все крупные бразильские архитекторы¹. О. Нимейер был включен в состав меж-

¹ Виднейший теоретик современного движения в архитектуре, борец за ее интернациональный характер, З. Гидион впоследствии выражал недовольство тем, что «конкурс на градостроительный комплекс такого размера и значения не был открыт для наи-



Дворец Национального конгресса в Бразилиа, 1960 г. Фасад со стороны эспланады

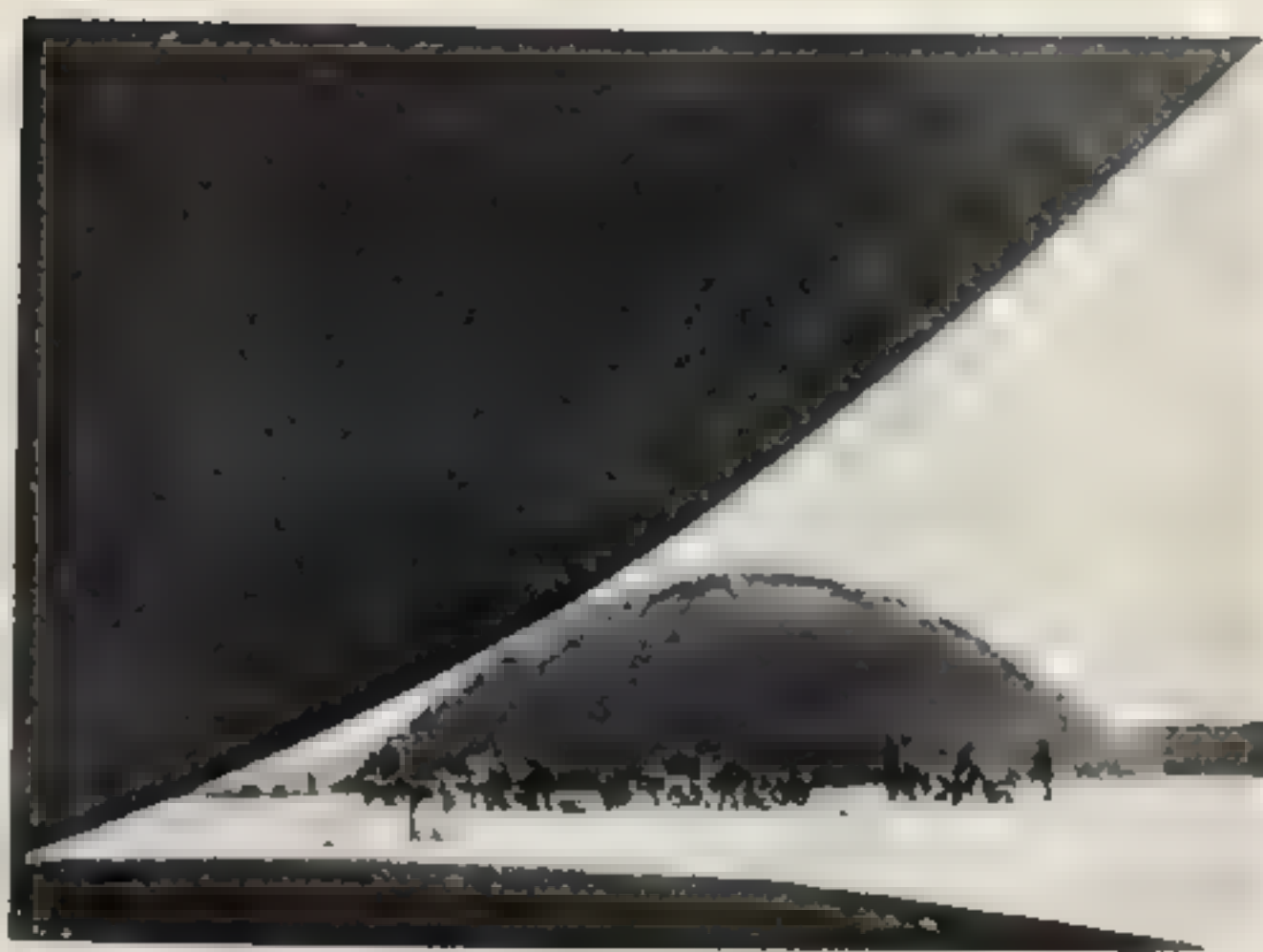
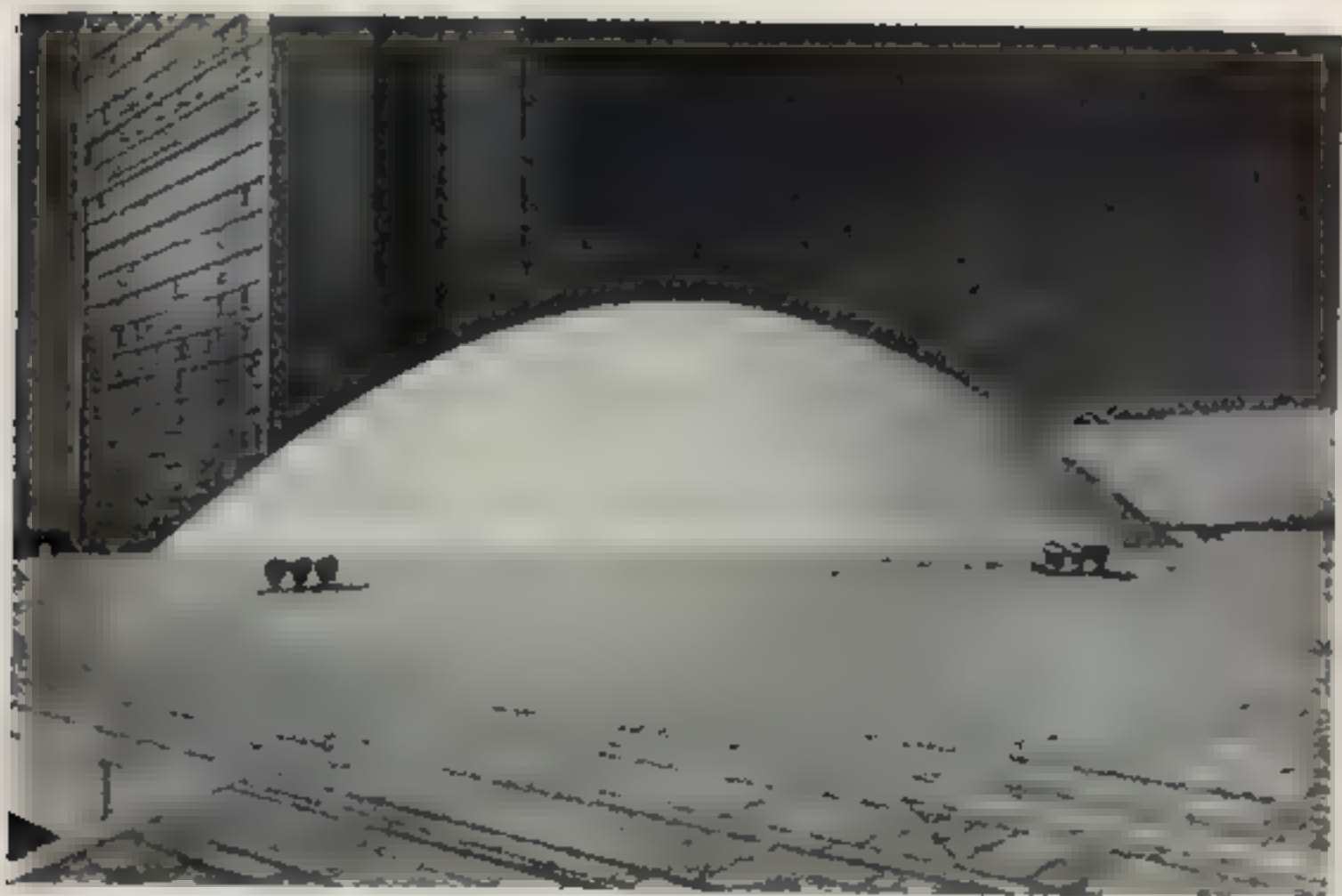
дународного жюри конкурса и, главное, практически сразу приступил к разработке первых проектов.

Совместно с руководителями строительства было решено не возводить временных зданий. Исключением были деревянная резиденция президента республики, поскольку Ж. Кубичек стремился с самого начала непосредственно участвовать в решении всех вопросов, и, конечно, лагуги для тысяч строителей «города XXI века». Нимейер задумывал «...использовать всю современную технику, чтобы в дальнейшем...» первые «...здания могли стать исходным пунктом для возведения других сооружений, предусмотренных к строительству... Я стремился найти для каждого конкретного случая свое особенное решение, избегая монотонности и повторения старого...» [2, с. 39—40].

более опытных планировщиков из всех стран» (предисловие к кн. The Work of Affonso Eduardo Reidy, New-York, 1960, p. 10), но в данном случае, как позднее писал Ж. Кубичек, для инициаторов строительства опора на национальные творческие силы была программной (Stäubly W., Brasilia, London, 1966, p. 7).



Идеологические задачи сооружения новой столицы, пережитые и преломленные в творческом сознании автора ее основных сооружений, породили исключительно выразительную и новаторскую для того времени, хотя и не свободную от противоречий архитектуру. Новизна ее имеет очень широкий характер. Это и бесспорно новый этап развития бразильской современной архитектуры, отмеченный прежде всего чертами усиления монументальности с тонким обращением к архитектурной классике, цельности, геометричности и одновременно скульптурности. Но образ новой столицы отмечен и новыми чертами самобытности, причем символически-пропагандистская задача вызвала своеобразную форму самобытности — не традиционалистской, а подчеркнута новаторской. Эти черты архитектуры Бразилиа проявились не внезапно, как немедленная реакция архитектора на почетный, трудный и ответственный заказ. Они развивались с начала 50-х годов, а утверждение необходимости национального своеобразия как творческая концепция появляется в его статьях в середине 50-х годов. Однако эти черты приобретают зрелость и законченность именно в проектах для Бразилиа.



Дворец Национального конгресса в Бразилиа. 1960. Фрагменты, фасад со стороны площади Трех властей

уже в пе
проект вре
гостиницы д
полную своб
веденные в
не скрывал
главному ар
проекта Луи
мечательно
большом др
2, с 75]. В
вместной р
важный для
Нимейер
стическую,
города соч
монументал
ние перспе
ко схеме п
архитектур
большую с
чений.



Уже в период конкурса на генеральный план О. Нимейер разработал проекты временной резиденции президента, его постоянного дворца и гостиницы для официальных гостей столицы на участках, оставлявших полную свободу участникам конкурса на генеральный план города. Подведенные в июне 1957 г. итоги конкурса — в своих статьях О. Нимейер не скрывал серьезных споров в жюри (см., например, [2, с. 42]) — дали главному архитектору Бразилиа новый творческий импульс. «С выбором проекта Лусиу Коста все стало на свои места. Речь шла не только о замечательном проекте, но и об искреннем и чутком человеке, о моем большом друге, с которым у нас всегда было полное взаимопонимание» [2, с. 75]. В начавшейся за 25 лет до начала строительства Бразилиа совместной работе Коста и Нимейера наступал новый, возможно, самый важный для обоих этап.

Нимейер считал достоинствами проекта Л. Коста не только гуманистическую, воплощающую символическое равенство будущих жителей города социальную концепцию, но и такие черты будущего города, как монументальность, акцент на пластическое решение, умелое использование перспективы. Генеральный план, с одной стороны, задавал не только схему планировки, но и близкий Нимейеру «современный» характер архитектуры новой столицы, с другой — предоставлял проектировщикам большую свободу в выборе объемно-пространственных и образных решений.



Дворец Платогорья (Планалту) в Бразилиа, 1960 г. Общий вид, фрагменты





Дворец Платогорья (Планалту) в Бразилиа, 1960 г. План, интерьер

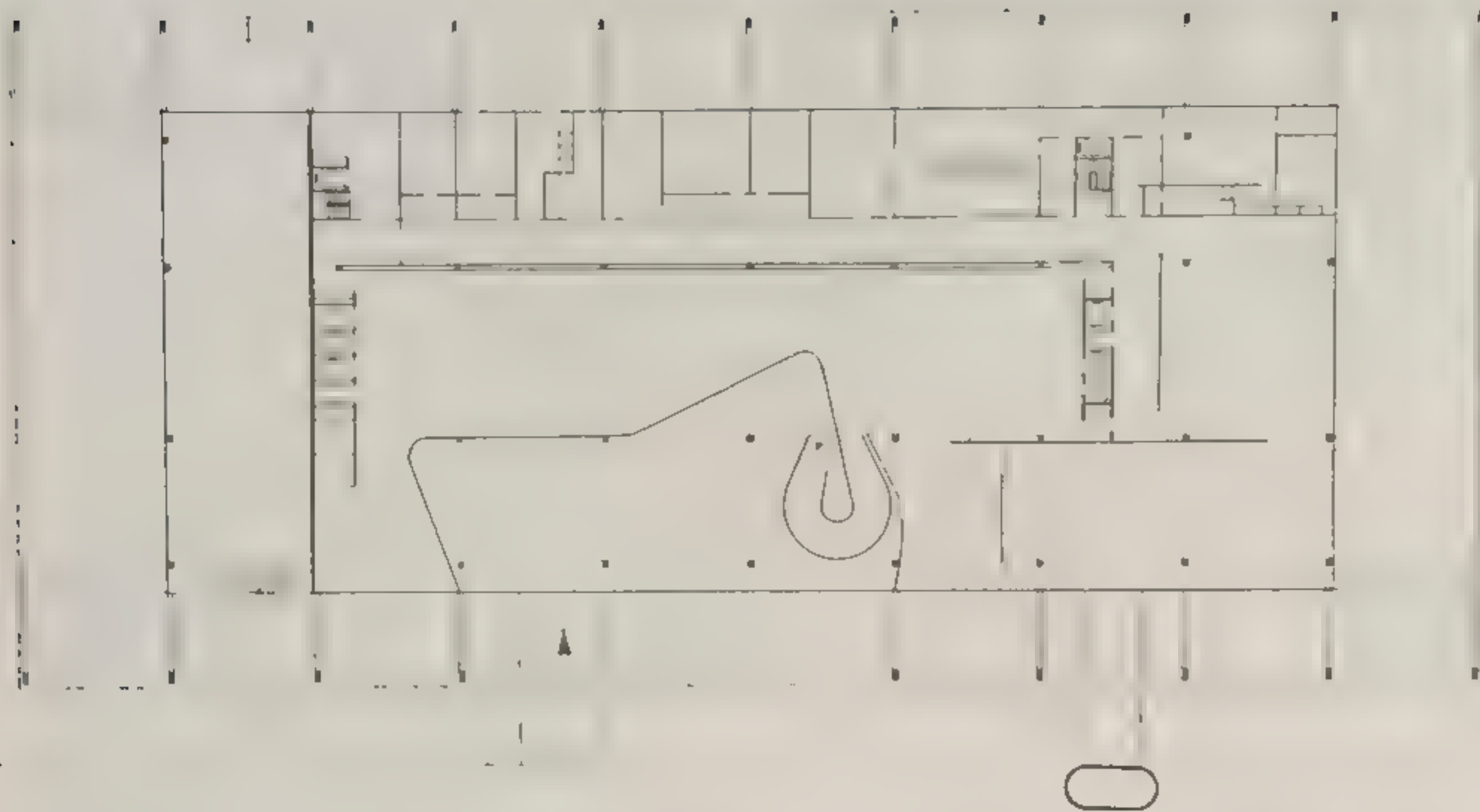


Схема генерального плана, очертания которого напоминают взлетающую птицу, совмещает жесткость функционального зонирования и современность решения транспортной проблемы (с разделением и развязками движения и подземными пешеходными переходами) с классическими парадностью, строгостью и динамичной симметрией осевого построения. Жилая зона вытянута вдоль автомагистрали, изогнутой в соответствии с рельефом, а перпендикулярно к ней вдоль гребня полуострова полого спускается к водохранилищу грандиозная лестница площадей, окруженная правительственными и важнейшими общественными зданиями. Средокрестие, в транспортный узел которого включен автовокзал с видовыми площадками, отмечено вертикалью телевизионной башни.

Просторы площадей и эспланад, особенно при учете относительно небольших габаритов отдельно стоящих общественных зданий, кажутся преувеличенными, а подчас и несоизмеримыми с человеком, что отмечают практически все исследователи и критики Бразилиа. Однако такое градостроительное решение обеспечило возможность для потребовавшегося вскоре дальнейшего развития ансамбля, строительства новых комплексов и пристроек корпусов к существующим зданиям.

Уже в августе 1958 г.— всего через год после начала строительства резиденция президента, символически названная дворцом Рассвета (Алворада), «Палас-отель» для официальных гостей и квартал сблокированных одноэтажных индивидуальных домов для строителей с затененными жалюзи двориками были закончены. Их структура и облик действительно как бы задали архитектуре Бразилиа геометризм и монументально-изысканный характер.

Дворец размещен неподалеку от комплекса правительственных зданий в зеленой зоне на берегу водохранилища. Он расположен на просторной платформе с прямоугольниками зелени и воды. Главный вход, обращенный к городу, фланкирован обелиском и скульптурной группой.

Протяженность и строгость, парадность и легкость невысокого прямоугольного объема, четкий ритм, тонко найденный масштаб обеспечивают эффектное восприятие здания как вблизи, так и с дальних точек зрения, соединяя впечатление монументальности официальной резиденции с раскрытостью и уютом индивидуального жилища. В период проектирования О. Нимейер писал: «Мы стремились руководствоваться принципами простоты и чистоты, которые в прошлом отличали выдающиеся произведения архитектуры. С этой целью мы избегали вычурных решений, перегруженных формами и конструктивными элементами (навесами, балконами, солнцезащитными устройствами, цветом, материалом и т. п.), приняв решение компактное и простое, в котором красота является результатом пропорциональности и самой конструкции. Для этого мы уделили большое внимание колоннам, тщательно разработав их расположение, форму и пропорции в соответствии с техническими возможностями и пластическим эффектом, которого мы стремились достигнуть» [2, с. 42].

Нимейеру действительно удалось добиться лаконичности и цельности композиции, простого и гармоничного сочетания контрастирующих объемов собственного дворца, часовни и корпуса служебных помещений, найти необычную и исключительно изящную форму опор этого современного периптера, которые создают впечатление невесомости, но главное, новизны и оригинальности. Поиск образа дворца близок к неоклассицизму, получившему в 50—60-е годы распространение в архитектуре США, но здесь отношение к античному прототипу гораздо тоньше и свежее, а приемы сознательной атектоничности (тройное увеличение пролета над главным входом вместе с сокращением сечения угловых опор, откровенная облицовка плитами из белого мрамора) подчеркивают декоративность приема, остранив его, освобождая от академических штампов.

Преувеличенная легкость дворца, как и других правительственных зданий Бразилиа, создает новую форму монументальности, «в сущности, антимонументальности», как пишет американская исследовательница Н. Ивенсон, добавляя, что в комментариях самого Нимейера подразумевается, что «правительственный ансамбль передает атмосферу не реальности, подобия сновидения»¹. Думается, что эта характеристика

¹ Evenson N. Two Brazilian Capitals, New Haven and London, 1973, p. 204.



Дворец Верховного суда в Бразилиа, 1960 г. Общий вид (на переднем плане скульптурная группа «Воины» работы Б. Джорджи, фрагмент фасада, статуя Фемиды работы А. Сескьяти)

действительно отвечает несколько утопическому или фантастическому замыслу зодчего.

В интерьерах дворца смежные парадные помещения соединяются широкими проемами, оживляются пандусами, открытыми лестницами, внутренними балконами, обогащаются эффектными сочетаниями материалов: бетона, стекла, мрамора, металла, дерева, красными коврами, скульптурой и живописью. Впечатление свободы и перетекания пространства, столь важное для современно трактованной анфилады залов, усиливается новым для современной архитектуры и также нарушающим «правдивость» восприятия пространственной структуры широким применением зеркальных поверхностей.

По контрасту с четкостью и регулярностью параллелепипеда дворца раковиноподобная дворцовая часовня подчеркнуто пластична. Поверхность ее бетонных стен, также облицованных белым мрамором, как будто сохраняет следы пальцев скульптора. Динамика спиральной стены и силуэта обогащает композицию комплекса, перекликаясь с формой опор дворца. Интерьер часовни с деревянной обшивкой стен создает ощущение спокойствия и изолированности, располагающей к размышлениям, самоуглублению. Алтарь освещен через цветной витраж.

Символическую связь с бразильской культурной традицией демонстрируют терракотовая расписная мадонна XVIII в. в интерьере часовни и старинные деревянные кресла в приемном зале, программно контрастирующие с креслами из металлических трубок в стиле Миса. В разработке интерьеров и меблировке дворца Рассвета приняла участие дочь архитектора Ана Мария Нимейер Атадему.

В течение 1958—1960 гг., невзирая на трудности, были построены все основные объекты правительственного центра Бразилиа. По обеим сторонам эспланады вытянулись строчки (первоначально пять и шесть корпусов) министерств. По эскизам Нимейера, они должны были быть под-

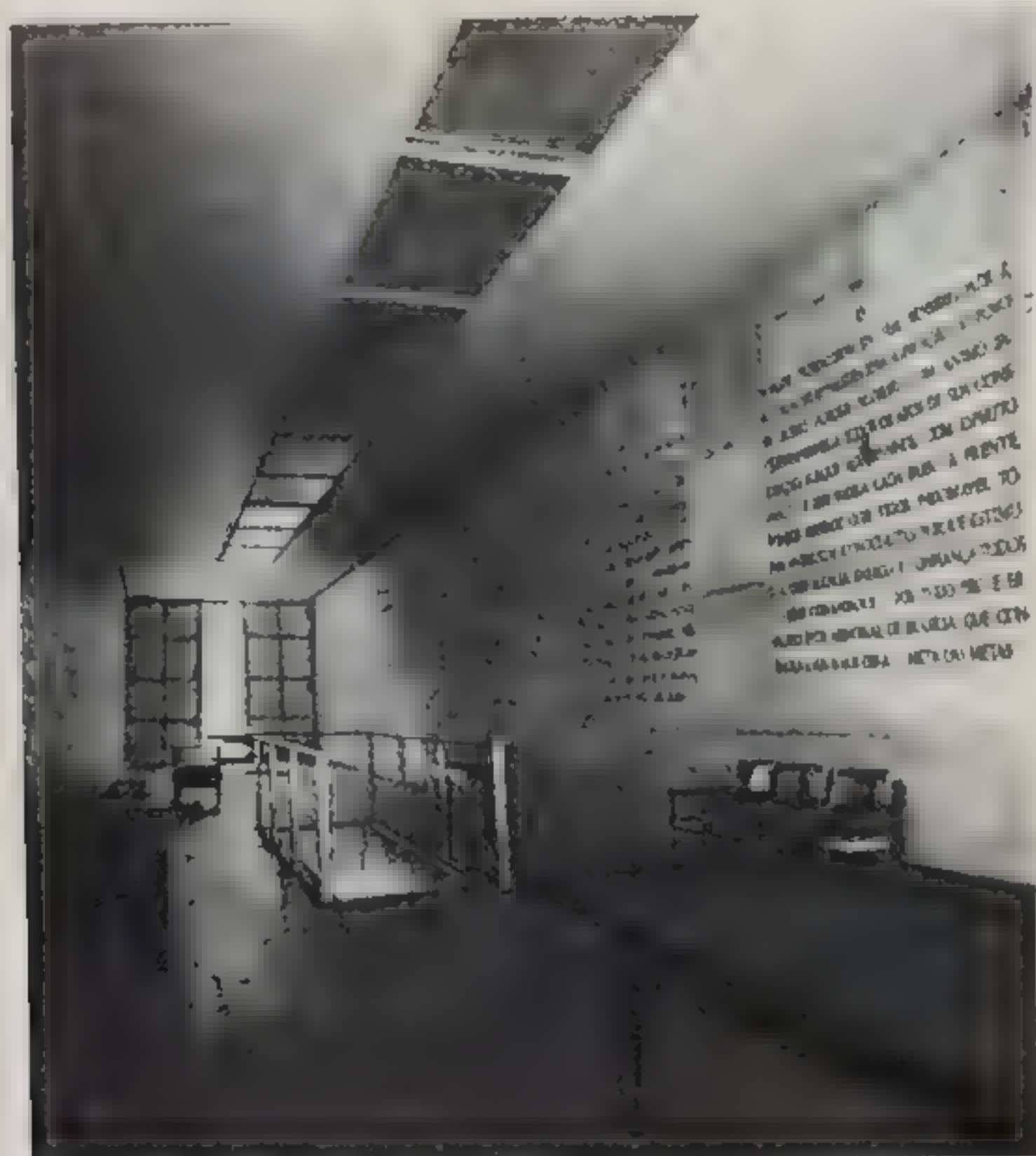
ходами п
помещени
десятиэта
садами и
ментальн
рением.
пластичн
ющей ко
В кон
ны в на
фронтон
тиэтажн
между
Их фас
члененн
с пласт
по рели
Как
ли зда
Но, по
ложени
венств
лось м



ходами по второму этажу, что обеспечивало бы гибкое использование помещений. Однако в осуществленном варианте это отдельно стоящие десятиэтажные параллелепипеды с остекленными до уровня земли фасадами и глухими светлыми торцами, что вместе с усилением монументальности придало им сухость, усугубленную многократным повторением. В то же время единообразие обеспечило контрастный фон для пластичных зданий главных правительственных учреждений на завершающей композиции парадной оси города площади Трех Властей.

В конце 70-х годов цепочки корпусов министерств были продолжены в направлении центра совершенно идентичными зданиями, а за их фронтом с обеих сторон эспланады параллельно им были выстроены пятиэтажные вытянутые дополнительные корпуса, попарно связанные между собой и с первоначальными зданиями надземными переходами. Их фасады отличаются от прежних министерств. Вместо почти нерасчлененных стеклянных плоскостей они разбиты на квадратные ячейки с пластичными бетонными обрамлениями. Размещение пристроек ниже по рельефу также подчеркивает их подчиненное назначение.

Как и намечал Л. Коста, вершины треугольника площади закрепили здания Национального конгресса, правительства и Верховного суда. Но, по сравнению с эскизами градостроителя, Нимейер изменил расположение и объемную структуру семантически определяющего и главенствующего в композиции здания конгресса. У Коста оно размещалось между двумя параллельными дорогами, ведущими на площадь, но



Музей Бразилиа, 1960 г. Общий вид, интерьер

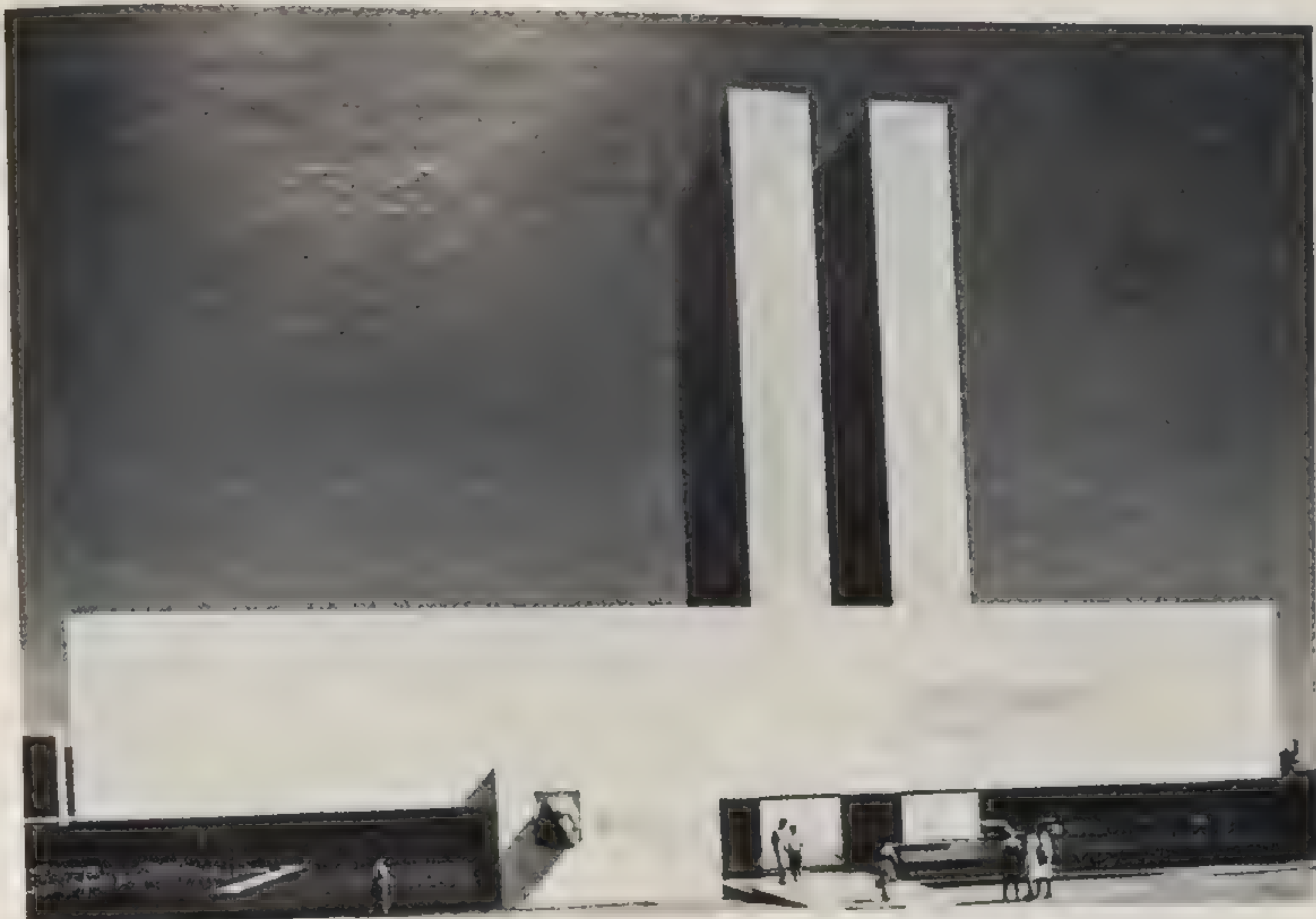
было сдвинуто к одной стороне, открывая вид и путь на важнейшую площадь правительственного центра. Нимейер же поставил низкий вытянутый объем здания залов заседаний палат конгресса поперек главной оси, как бы погрузив его между насыпями дорог, ведущих с эспланады на площадь, что рассекло пространство, придало и треугольной площади, и эспланаде законченность. В то же время просторная крыша-терраса, на которую ведет пандус с эспланады, соединяет пространство площадей, не препятствуя их функциональной и визуальной связи.

Залы заседаний и многочисленные вспомогательные помещения были соединены в цельный объем вытянутой конфигурации. Его три этажа перекрыты громадной плитой, переброшенной от одной насыпи к другой и как бы стягивающей мостиками по углам плиты дороги перед выходом на площадь.

«Намерение объединить обе палаты конгресса в едином здании,— писал автор,— вызвано желанием найти наиболее рациональное и экономичное решение. . . задачи, и оно ни в коей мере не мешает палатам сохранять необходимую изолированность. Вместе с тем это решение позволяет создать более совершенную и широкую систему общих вспомогательных служб (гараж, ресторан, библиотека и др.). С другой стороны, расположенные в едином блоке палата депутатов и сенат составят архитектурный комплекс, который, как это и должно быть, займет ведущее место среди других зданий города» [2, с. 43].

В то же время объединение помещений не было для архитектора самоцелью. Композиция разрабатывалась с учетом местоположения здания, рельефа местности, возможных точек зрения. «Если бы я подошел к проекту строго академически или же прислушивался к всевозможной критике,— вспоминал О. Нимейер,— то. . . было бы просто высокое здание, закрывающее перспективу, которая открывается сегодня в глубину пространства между куполами. . . Эта перспектива пластически объ-

единяет во
разнообра
Планир
«основани
делением
ющего пер
пандус, «с
с уровня
аванзалы
неравные
лы заседа
вестибюль
отделяют
ящие стел
могатель
здесь оч
Архитект
ние в ко
чае,— ут
нарных з
мально
расе (по
где их с
власти»



единяет все элементы и делает общий вид ансамбля более богатым и разнообразным» [2, с. 86].

Планировка громадного (80×200 м в плане) блока залов заседаний — «основания» здания-комплекса решена просто и логично, с четким разделением путей движения депутатов, гостей, журналистов и обслуживающего персонала. В огромном здании легко ориентироваться. Широкий пандус, «ответвляющийся» от поднимающегося на крышу-террасу, с уровня эспланады выводит на просторную галерею, куда открываются аванзалы палат и главный вестибюль, разделяющий основной этаж на две неравные зоны палат. Очерченные криволинейными в плане стенами, залы заседаний «плавают» в едином помещении кулуаров, соединенных с вестибюлем широкими открытыми лестницами. Стеклопакетные перегородки отделяют помещения кафе, фойе для депутатов и прессы. Свободно стоящие стенки расчленяют кулуары и скрывают входы в служебные и вспомогательные помещения. Объединение и перетекание пространств дало здесь очевидный функциональный и эмоциональный эффект.

Архитектурную выразительность зданию конгресса придает выязление в композиции основных функциональных элементов. «В данном случае, — уточнял О. Нимейер, — такими элементами являются два зала плечевых заседаний. . . Поэтому нашей пластической задачей было максимально выделить эти залы. Мы расположили их на монументальной террасе (покрытия кулуаров и вспомогательных помещений палат — В. Х.), где их формы выделяются как подлинные символы законодательной власти» [2, с. 43].

Нимейер вновь сопоставил два контрастирующих по очертаниям и по тектонике объема. Еще в проекте выставочного комплекса в Сан-Паулу были скомпонованы пологий купол павильона искусств и перевернутая пирамида аудитории, связанные навесом-пропилеями. Однако аудитория не была построена, и замысел архитектора не осуществился. В здании Национального конгресса композиция предельно скульптурна и геометризована, почти макетна: над плоскостью плиты возвышаются только купол над залом заседаний сената и грандиозная, на первый взгляд атектоничная чаша, на внутренней поверхности которой логично расположена амфитеатр мест для посетителей заседаний палаты депутатов (связанных коридором в толще плиты с аналогичными зрительскими местами под куполом сената). Пластическое взаимодействие этих контрастных объемов производит исключительно сильное впечатление.

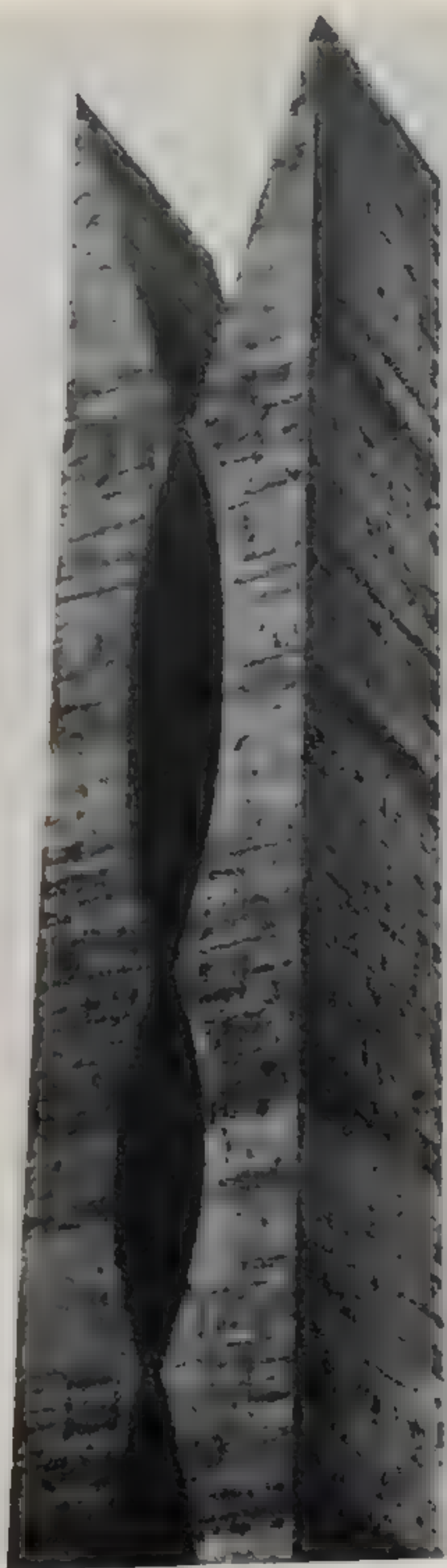
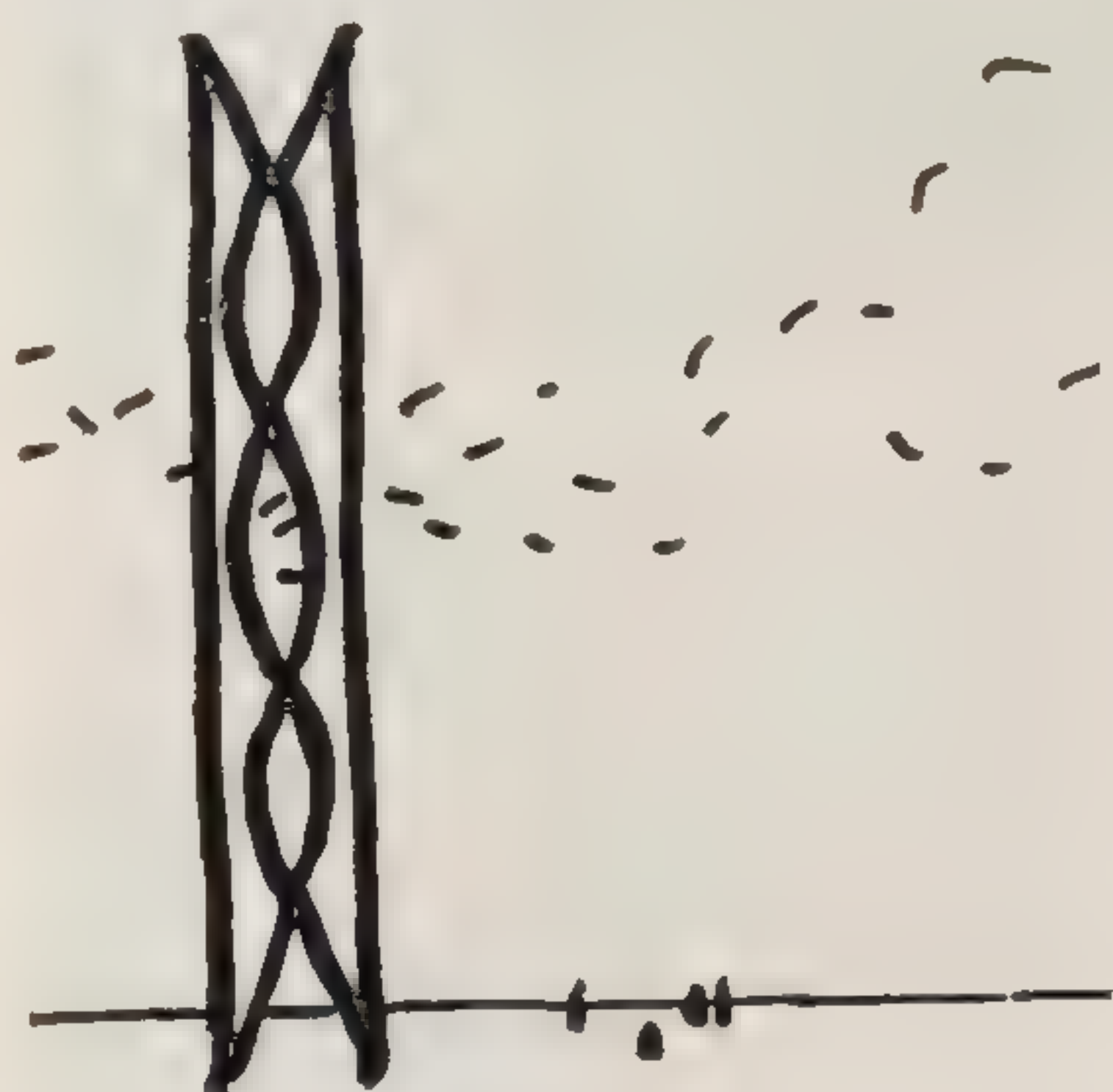
Стремление архитектора к скульптурности и геометрической чистоте самоценной формы местами вступало здесь в противоречие с функциональной целесообразностью. Терраса и ведущие на нее со стороны эспланады и площади пандусы (так же, как ramпы в интерьерах дворцов Бразилиа) оставлены без ограждений — парапетов или перил. Как не без ехидства замечает Н. Ивенсон, «...хотя Нимейер предпочитал архитектурный контроль как меру для обуздания неводержанности других архитекторов, работающих для Бразилиа, он вознаграждал себя полной творческой свободой в тех сооружениях, которые он сам проектировал»¹.

Переход связывает блок залов с двойным 27-этажным корпусом секретариата конгресса — вертикальной доминантой правительственного центра и самым высоким зданием города. Это превосходство по высоте должно было демонстрировать главенствующую роль законодательной власти (символ «народовластия»). Корпус смещен с оси симметрии города, указывая на продолжение ансамбля за пределы комплекса конгресса. Постановка высотного объема перпендикулярно блоку палат, то есть параллельно главной планировочной оси центра, соответствует замыслу Л. Коста и не препятствует восприятию пространства площади Трех Властей с эспланады. Такой прием вводит комплекс сооружений конгресса в пространство площади. Объемное противопоставление дополняется тектоническим: если увенчанный массивной плитой блок залов приподнят над уровнем земли на тонких стойках, глухие светлые торцы и стеклянные грани высотного корпуса вырастают непосредственно из воды прямоугольного бассейна.

Развитие правительственного аппарата вызвало в 70-е годы необходимость расширения здания конгресса. Подземные переходы соединили корпус залов заседаний палат с низкими служебными зданиями с внешней стороны дорог, ведущих с эспланады на площадь Трех Властей. К ним затем пристраиваются другие корпуса, а весь комплекс фланкируется протяженными пластинами повышенной этажности, где размещаются новые помещения секретариата.

Композиция здания-ансамбля Национального конгресса совмещает симметрию с асимметрией, цельность с расчлененностью, гармоническое

Обелиск-голубятня на площади Трех Властей в Бразилиа, 1962 г. Рисунок О. Нимейера, фрагмент



спокойствие с динамизмом. Горизонталь плиты-террасы, зрительно усиленная распластанными объемами купола и чаши, контрастирует с двойной и потому еще более сильной вертикалью небоскребов секретариата, плоскости которых оттеняют пластику сферических объемов. Формально-тектонический контраст купола и чаши усиливается заметной разницей их масс, которую одновременно уравнивает зрительно сдвиг небоскребов с оси симметрии. А само это смещение вместе с вынесением высотного объема в пространство площади, асимметричным расположением бассейна и «Форума королевских пальм» придает композиции легкое движение. Объемный контраст дополняется сопоставлением легкости и массивности, прозрачных и глухих поверхностей, стекла и камня, неба и замощения, воды и зелени, скульптур и флагов.

Монолитности (при всем разнообразии) господствующей в пространстве площади громады здания конгресса противопоставлены изящество

и прозрачность возведенных у основания треугольника симметрично относительно главной оси центра двух крупных зданий: правительства (точнее, по конституции Бразилии, кабинета президента республики) — дворца Планалту, т. е. плоскогорья (Бразильского плоскогорья, где расположена новая столица) и Верховного суда (дворца Правосудия). Их распланные, пронизанные воздухом объемы подчинены общему горизонтальному принципу застройки площади. Оба здания приподняты над уровнем земли, и к их главным входам ведут широкие пандусы (во дворце Верховного суда — на всю ширину фасада).

В поисках стилистического единства главных зданий столицы Нимейер, как и в дворце Рассвета, избирает основным мотивом решения фасадов дворцов поддерживающие сильный вынос крыши стреловидные колонны. Но в дворцах на площади Трех Властей они поставлены поперек фасадов (в дворце Планалту к тому же снова с увеличением пролета между колоннами на главном фасаде), чем автор еще раз продемонстрировал декоративный, скульптурный характер их применения.

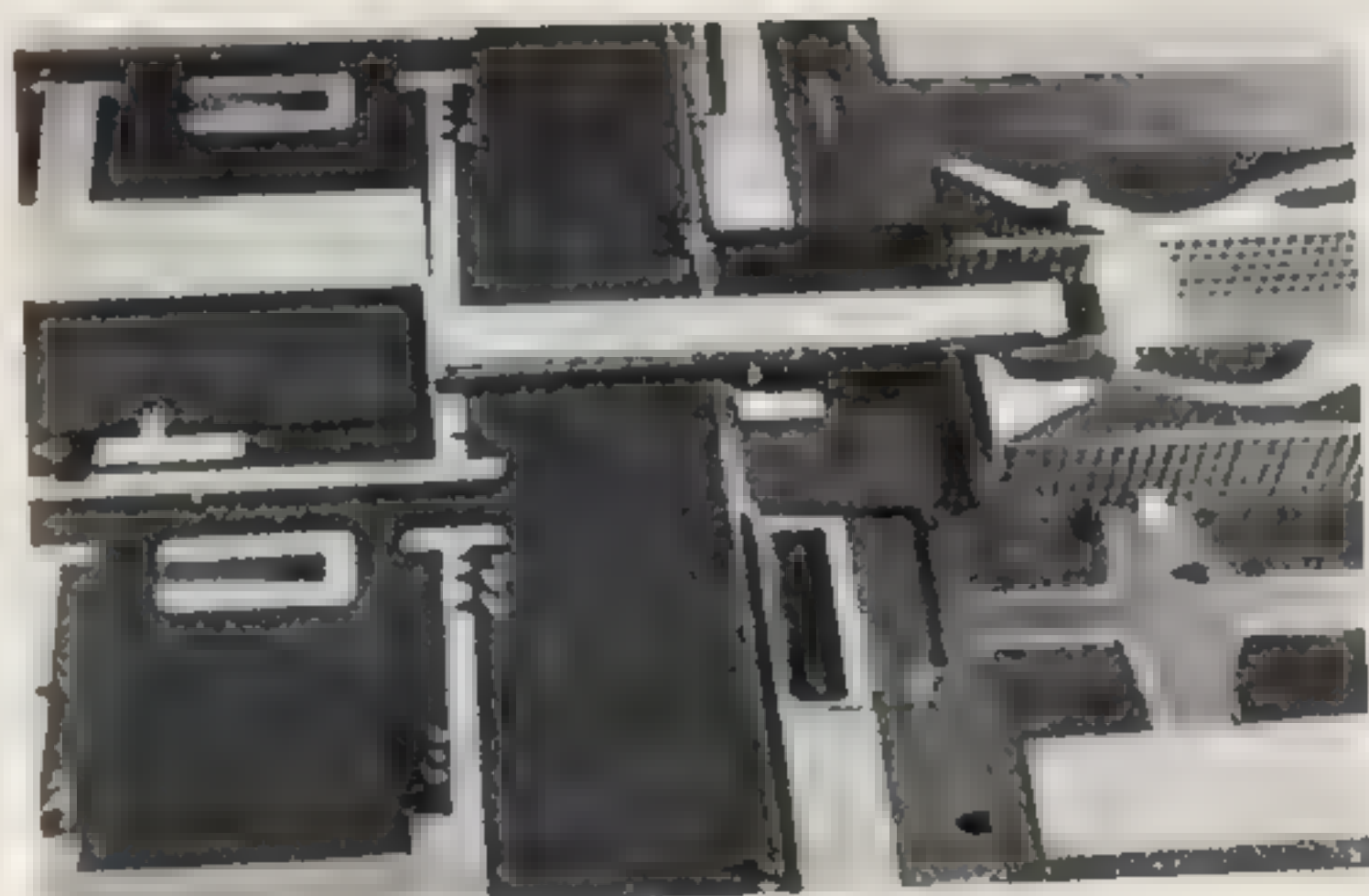
«...Отделение внешних колонн от объема здания,— рассказывает Нимейер,— позволяет посетителям близко подойти к ним, обойти их вокруг, полностью почувствовать их объем и пространство, отделяющее их от самого здания... Это придало колоннам зданий, окружающих площадь Трех Властей... замечательное разнообразие» [2, с. 67]. С этой целью стреловидные колонны дворца Планалту образуют фасад, обращенный на площадь, тогда как в дворце Правосудия они формируют боковые фасады. Различается и их рисунок — энергичный, с сильным отрывом пола главного этажа от земли в дворце Планалту; плавный, тянутый, более изысканный во дворце Правосудия.

Перед главным фасадом дворца Планалту сооружена соединенная с ним мостиком трибуна в виде высокой овальной в плане колонны. С нее 21 апреля 1960 г. президент Бразилии Жуселину Кубичек ди Оливейра, инициатор и активный участник строительства новой столицы, провозгласил ее открытие. У входа в дворец Правосудия установлена классицистическая статуя Фемиды (скульптор А. Сескьяти).

В центре площади размещена громадная скульптурная группа «Воины»¹ работы Б. Джорджи. Ее строгость, несколько условный характер, четкий ритм и геометризованный силуэт и особенно очертания верхней части, напоминающие стреловидные колонны дворцов, перекликаются с архитектурой, а цвет и фактура статуй контрастируют с гладкими беломраморными фасадами зданий.

Рядом, ближе к зданию Национального конгресса, расположен музей Бразилиа, который был задуман архитектором как памятник энтузиазму и героизму строителей города в сертане. Современная архитектура знает немало примеров совмещения музея и памятника, но такое сочетание редко бывает удачным, ибо несет противоречие уже в самом замысле: памятник принципиально скульптурен, рассчитан на обозрение извне и не предполагает внутреннего пространства, которое в свою оче-

¹ Советский исследователь бразильской скульптуры, искусствовед Т. И. Крауц называет группу «Канданго» (переселенцы — порт.), видя в ней символ масс полуграмотных и полуголодных строителей, пришедших со всей страны строить город будущего. Латинская Америка, 1979, № 5, с. 161, 163.



Здания министерств в Бразилиа, 1960 г. Эспланада с министерствами, 1960 г. Пристройка к зданию министерства (фото с макета), 1975 г., фрагмент фасада пристроенного корпуса

редь является условием существования и функционирования музея. Не избежал этой противоречивости и Нимейер.

Экспозиционный зал, который запроектирован в виде громадной двойной балки, несимметрично, еще как бы не окончательно уложенной на кубическую опору, воссоздает пафос созидания. В облике здания почти ничто не указывает на наличие внутреннего пространства, даже лестница, ведущая в экспозиционный зал, спрятана в массиве куба, к которому прикреплена маска Ж. Кубичека. Мемориальный характер здания усиливают торжественные надписи на фасадах и на внутренних стенах зала, освещаемого через остекленную полосу, которая разрезает «балку» вдоль.



Государственный театр в Бразилиа, 1961—1966 гг. Общий вид, разрез, деталь фасада — геометрический рисунок художника А. Булкана

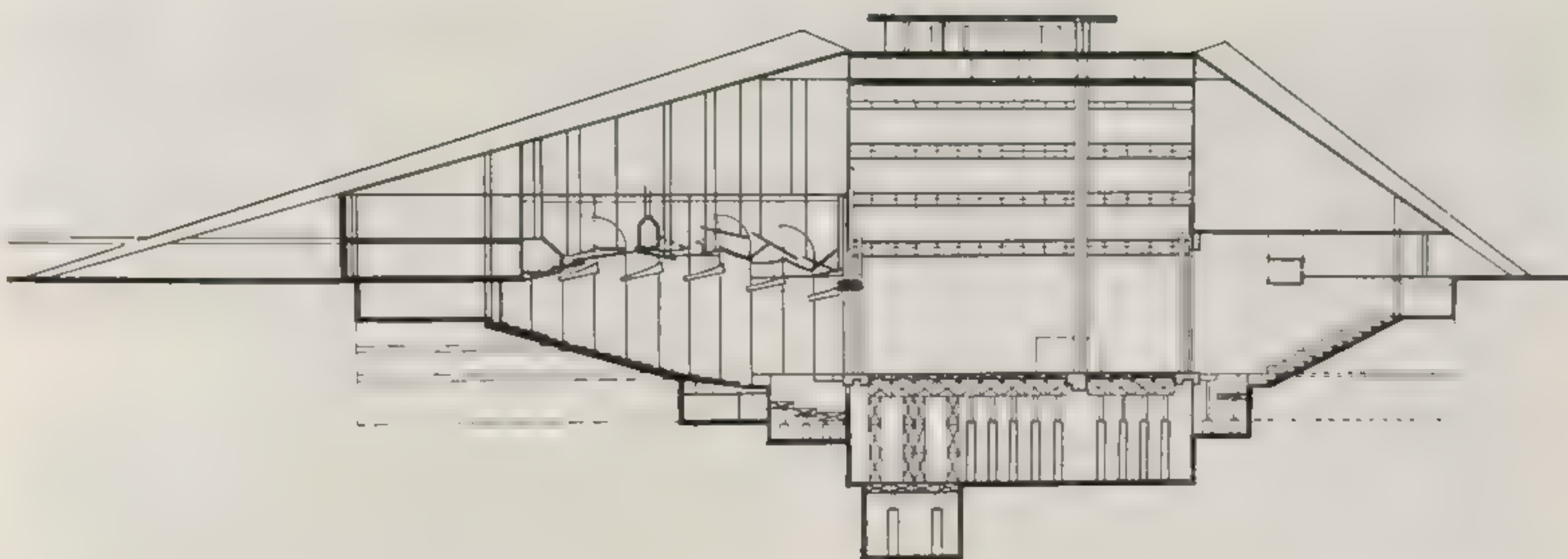
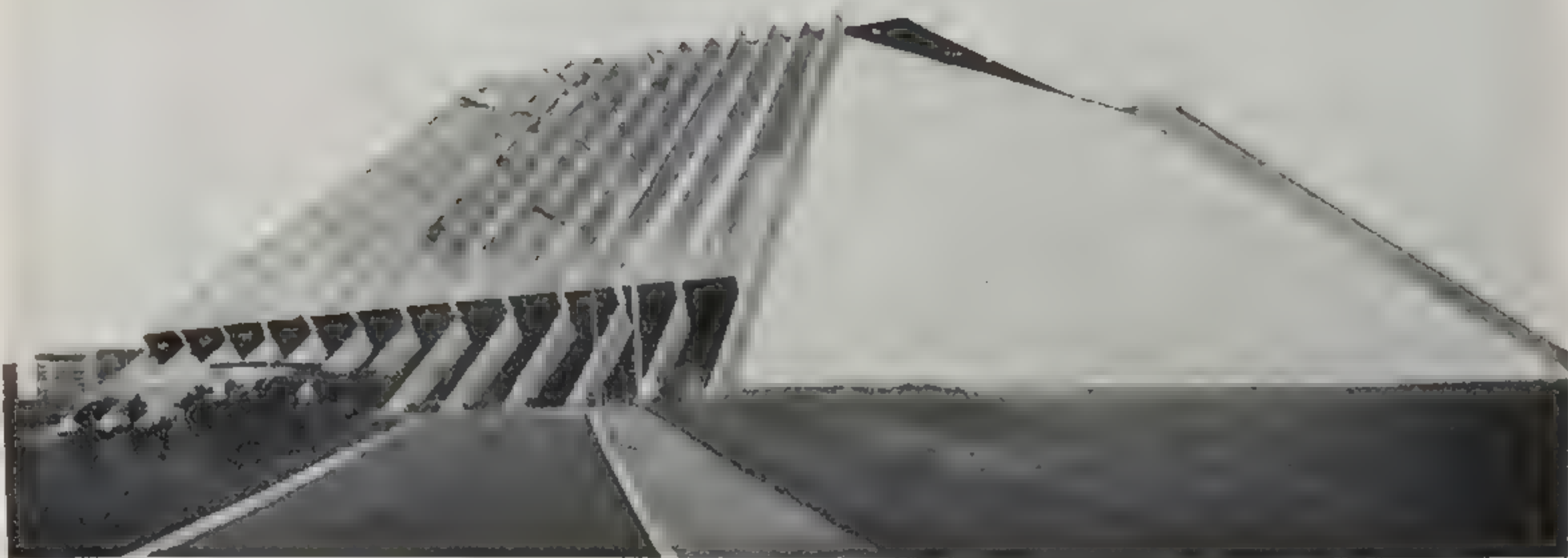
Несколько позже, завершая ансамбль площади Трех Властей, был воздвигнут обелиск-голубятня в виде спаренного или разрезанного столпа, который внес в композицию площади не только новый динамичный вертикальный акцент, но и реальное движение и звук — шум массы голубей, оживляющих монументальную торжественность ансамбля. В начале 70-х годов на площади был установлен громадный ажурный флагшток.

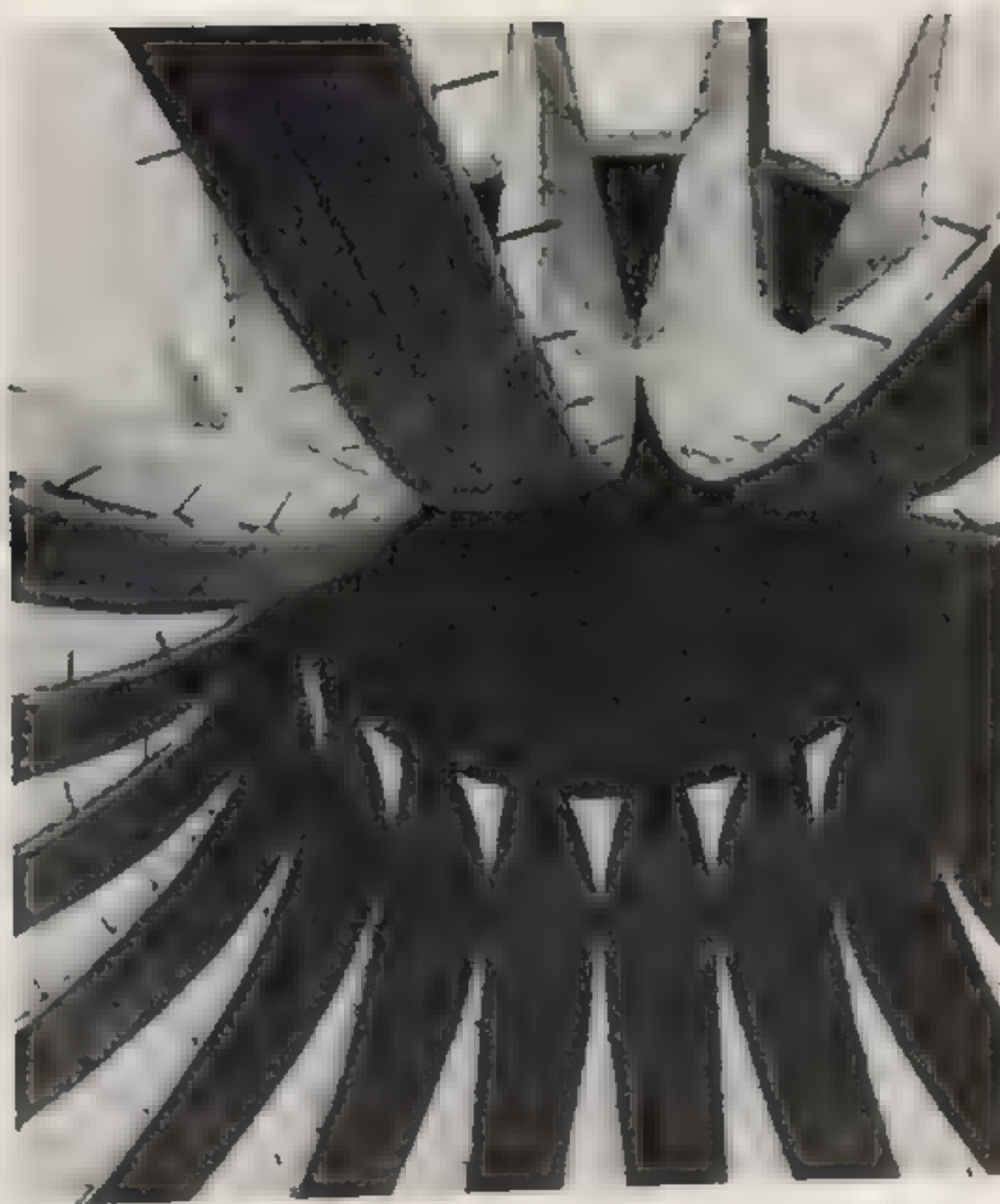
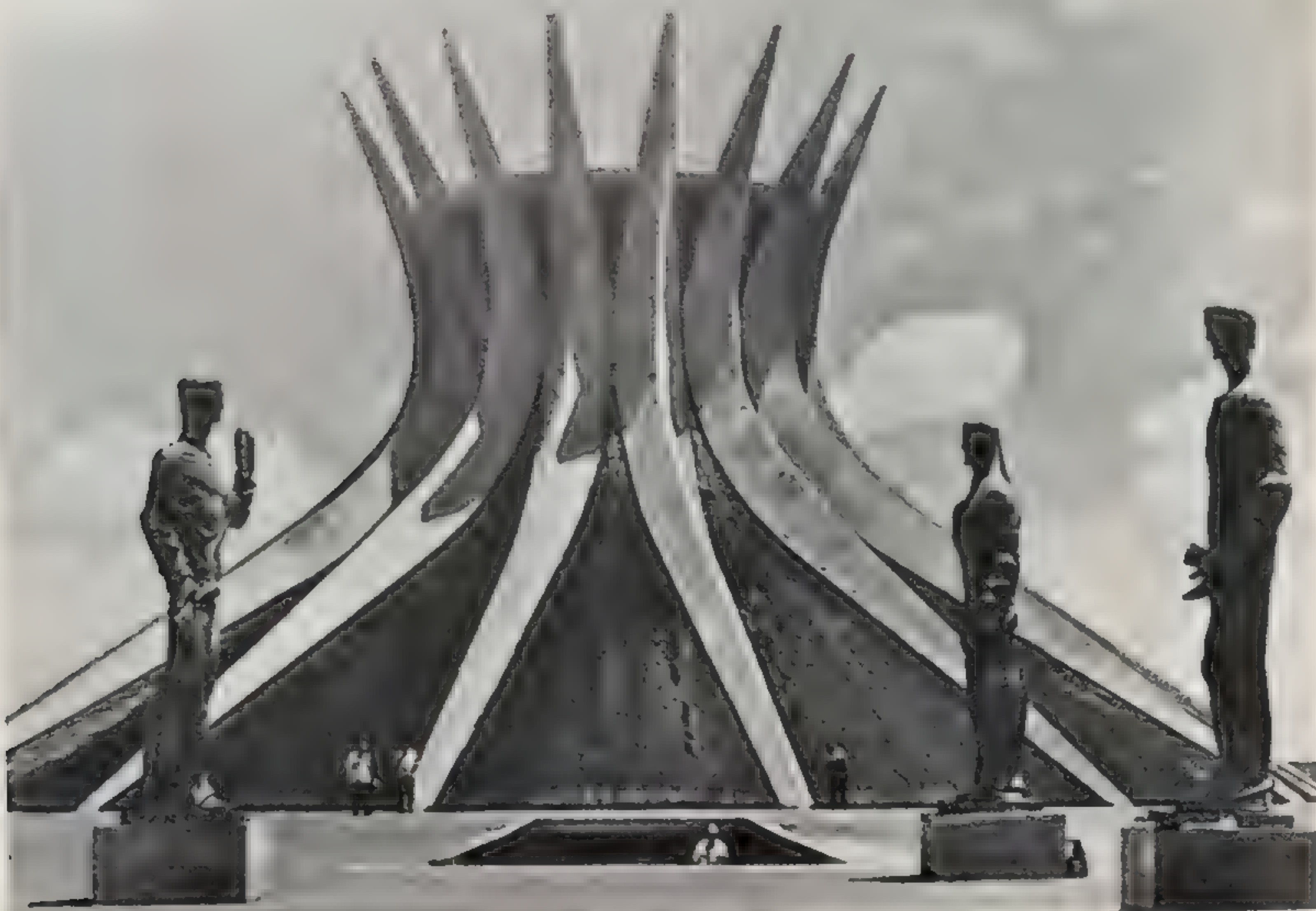
Тема парности композиционных элементов, то подобных, то контрастирующих по форме, объему и функциональному назначению, последовательно и активно проведена во всем ансамбле правительственного центра Бразилиа. Масштаб парных элементов изменяется от архитектурной детали до комплекса зданий. Раздвоены голубятня, «балка»-зал музея, небоскреб секретариата конгресса; из двух фигур состоят скульптурные группы «Купальщицы» перед дворцом Рассвета и «Воины» на площади Трех Властей; в дополнение к парности корпусов секретариата образ здания конгресса создают выведенные выше крыши-террасы два зала заседаний, два дворца образуют вершины треугольника главной площади у ее основания, две цепочки корпусов министерств фланкируют эспланаду и т. п.¹

Возможно, идея парности подсказана архитектору самой структурой генерального плана Л. Коста, симметричного относительно парадной оси. Однако у Нимейера симметрия парных элементов, как правило, не статична, как у города в целом, а открыто неуравновешенна, предельно динамична. Она основана или на нюансах асимметрии, как облик дворцов Планалту и Правосудия (и более поздних дворцов министерств иностранных дел и юстиции), или, чаще, на контрастном противопоставлении элементов пары, как купол и чаша, увенчивающие залы заседаний палат Национального конгресса.

Не исключено, что символическая роль парности и соответственно симметричности генерального плана Бразилиа навеяна изученной к этому времени (французским этнографом К. Леви-Строссом и другими исследователями) структурой поселений индейских племен Бразилии или сознательно воспроизводит ее, отражая стремление к демонстрации преемственности бразильской культуры, в то же время программно отличаясь от нее своей открытостью для дальнейшего роста и развития.

¹ На парность как характерную черту градостроительного решения Бразилиа и вообще архитектурного ансамбля обратил внимание советский исследователь Л. И. Лоповок (см. Архитектура СССР, 1977, № 5).





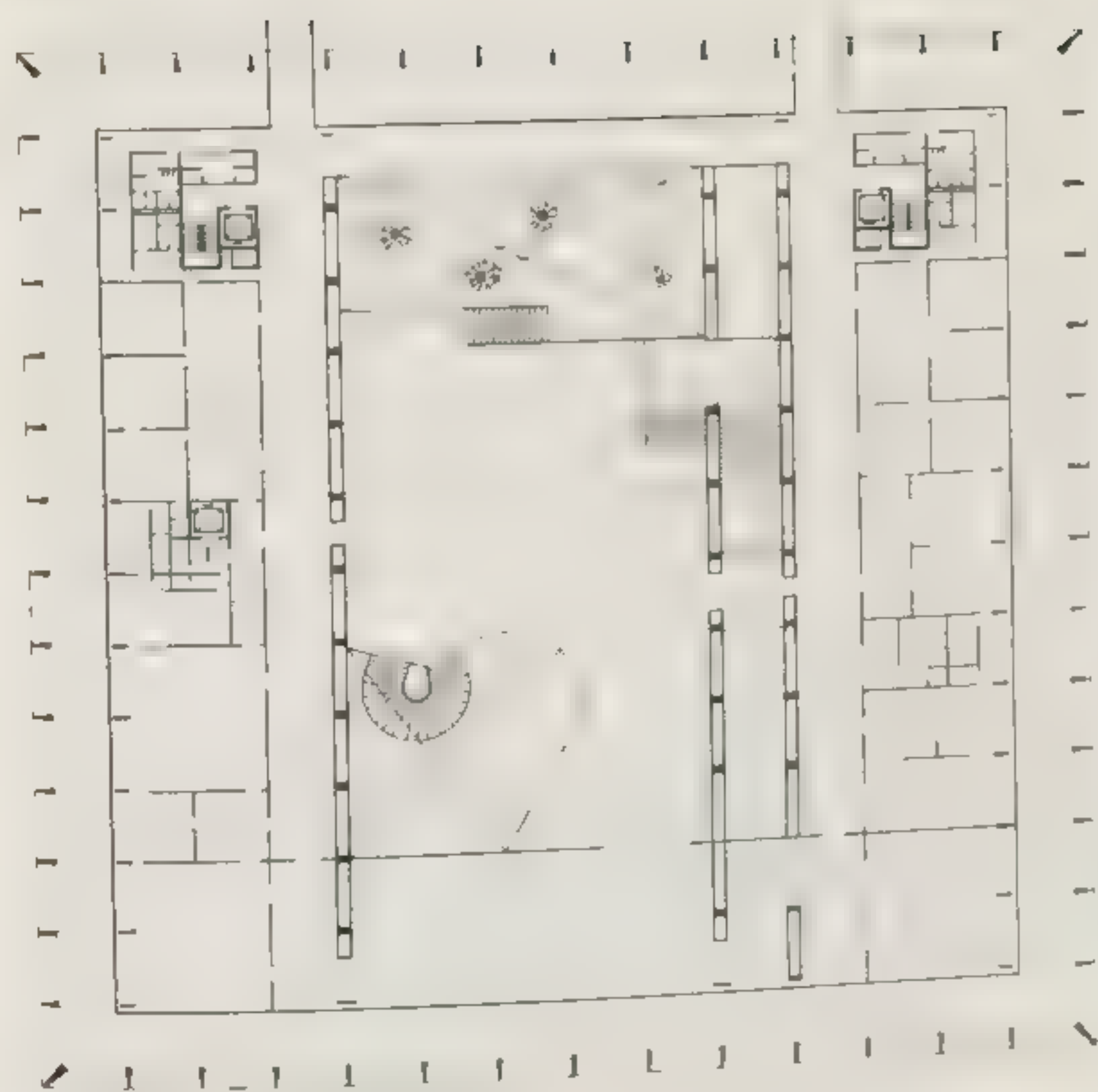
Кафедральный собор в Бразилиа, 1960—1970 гг. Общий вид, главный вход, деталь конструкции, интерьер (статуи евангелистов и ангелов работы А. Сескьяти). Нимейер на строительной площадке





Резкий контраст определил композиционное сопоставление громадных объемов государственного театра и собора по сторонам эспланады, как бы отмечающих переход от правительственного комплекса к общественному центру города, который скомпонован вокруг транспортного узла с автобусным вокзалом на пересечении основных транспортных осей.

Театральное здание предназначено для проведения оперных и балетных спектаклей, опереточных представлений и концертов симфонической и камерной музыки. Два зала, большой на 2000 мест и малый на 500 мест, объединены в цельный объем с общими подсобными помещениями и сценической коробкой и имеют входы с противоположных торцовых фасадов. Перегородка между сценами может быть убрана в случае представлений или концертов, допускающих двусторонний или круговой обзор. Возможно, на замысел Нимейера, как и в работе над проектом Национального стадиона, повлиял конкурсный проект Дворца Советов в Москве Ле Корбюзье, но решение, найденное бразильским мастером, оказалось существенно иным: вместо расчлененного возник объем абсолютно цельный и лаконичный. План здания имеет трапециевид-



Дворец Арок (Итамарати) — министерство иностранных дел, 1966 г. Общий вид, план, фрагмент фасада, скульптура «Метеор» работы Б. Джорджи



ный контур. Размеры зрительных залов, причем амфитеатра, и сцена заглублены в землю, что позволило «распластать» огромное здание.

В период проектирования театра О. Нимейер писал, что «...была создана оригинальная архитектурная форма, словно раковина, заключающая в себе все здание» [2, с. 55]. И действительно, усеченная пирамида ограждающих конструкций как бы надета сверху на объемы различных помещений. Торцовые фасады расчленены наклонными ребрами-пилонами, образующими в нижней части своеобразные портики, тогда как трапецеидальные боковые грани почти не имеют проемов. Вопреки канонам функционализма они сплошь покрыты геометрическим рельефом по эскизу художника А. Булкана.

Если здание театра подчеркнуто массивно, то собор, расположенный на противоположной стороне эспланады ближе к корпусам министерств, полностью прозрачен. Его железобетонный каркас был выполнен к моменту переноса столицы и почти 10 лет подобно скелету ископаемого гиганта или античной руине притягивал каждого приезжего. Отделка и остекление собора были закончены только к 1970 г. И ныне запоминающийся, необыкновенный образ собора создается его конструктивной основой.

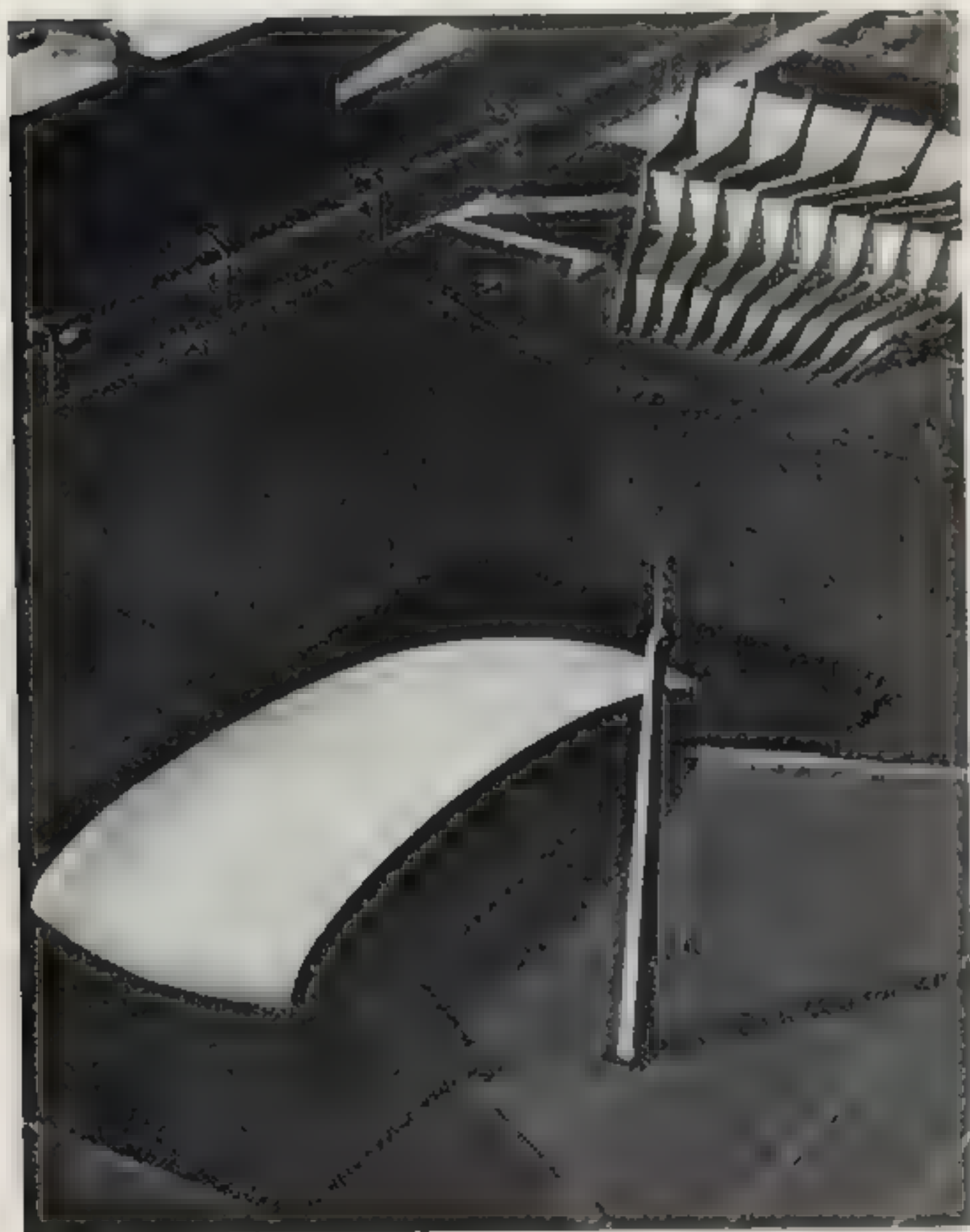
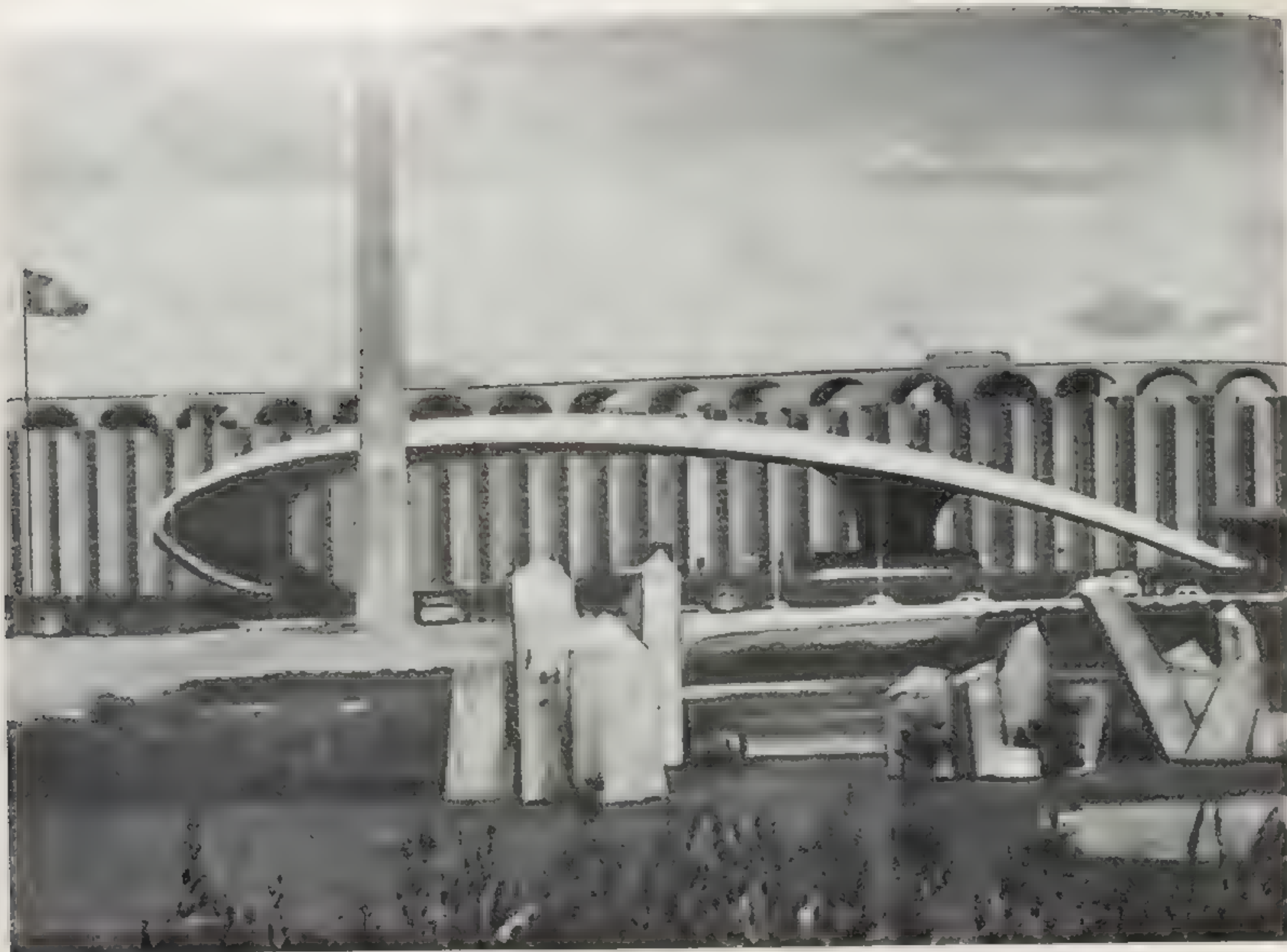
Собор представляет собой круглый коноидальный объем, перекрытый плоским куполом, увенчанным крестом. Для О. Нимейера было очень важно «...найти компактное решение, которое внешне всегда сохраняет чистоту образа вне зависимости от угла зрения. Мы прибегли к круглой форме, которая придает собору эту особенность» [2, с. 53]. Купол поддерживают изогнутые внутрь и вновь расходящиеся в верхней части ланцетовидные пилоны, едва касающиеся земли и устремляющиеся к небу подобно языкам пламени. Пространство между пилонами заполнено тонированным теплозащитным стеклом в тонких металлических переплетах.

Пол молитвенного зала заглублен на несколько метров ниже поверхности земли, что позволило не только интересно решить функциональные задачи, организовав алтарь на ступенчатом подиуме и часовни по кругу, но и добиться необычно сильного эмоционального эффекта. Вход в собор предусмотрен через пандус с поверхности земли, проходящий через затемненный подземный коридор. Когда же молящийся попадает в круглый зал, на него сверху буквально обрушивается каскад света через стеклянные наклонные стены. Подход к собору фланкируют монументальные статуи евангелистов (скульптор А. Сескьяти), очевидно, перекликаясь со знаменитым барочным ансамблем в Конгоньясе (1757—1820 гг.), где великий скульптор и архитектор мулат Алейжадинью изваял перед паломнической церковью Бон-Жезус ди Матузиньус 12 статуй библейских пророков. А в интерьере под куполом подвешены скульптуры трех летящих ангелов (работы А. Сескьяти), вносящие в ультрасовременную композицию интерьера традиционный, несколько классицистический мотив.

Ансамбль собора дополняют баптистерий, также подземный, с поднимающимся над землей плоским сфероидальным покрытием и отдельно стоящий крест, напоминающий, несмотря на скупые прямолинейные



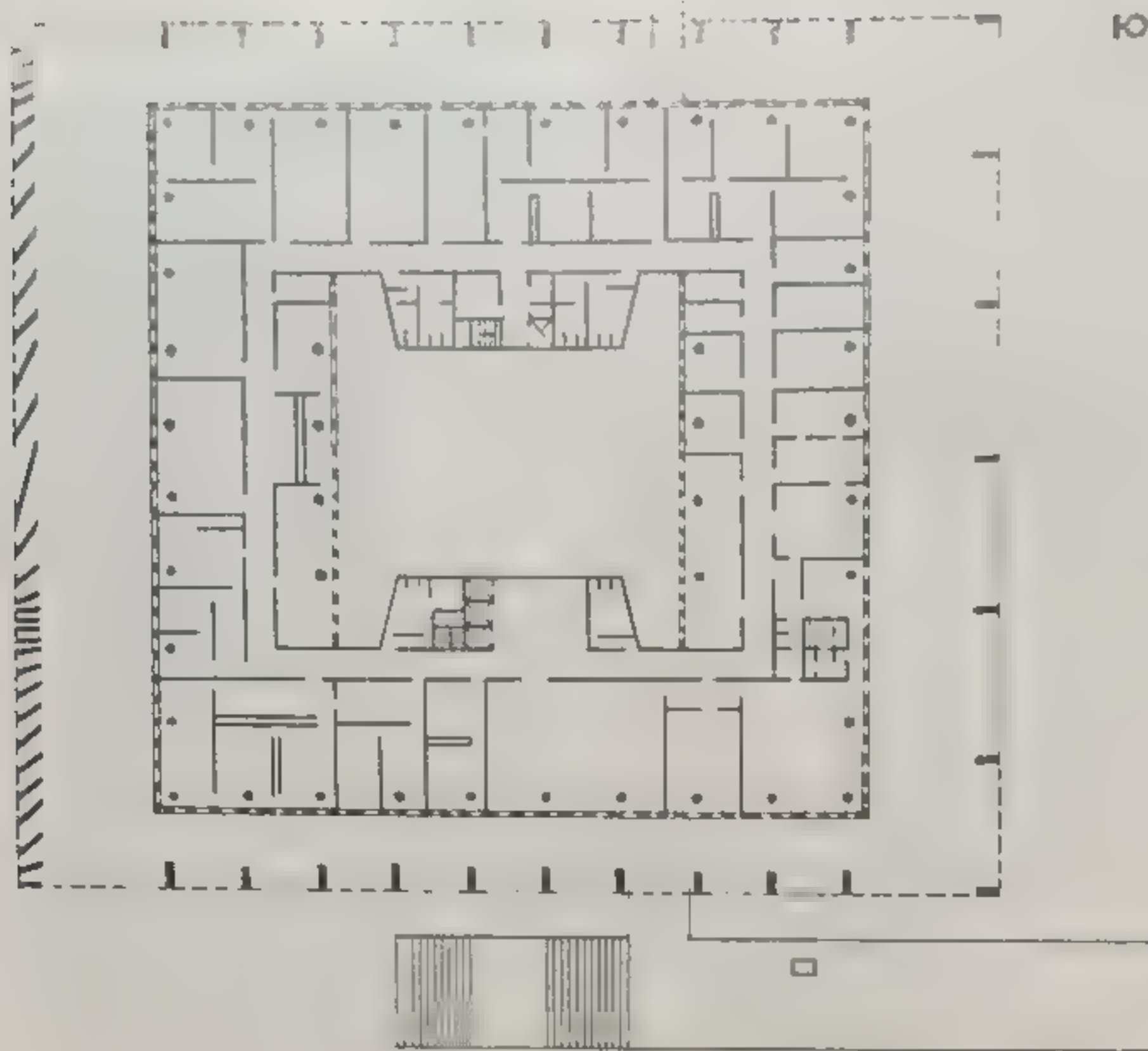
Дворец Арок (Итамарати) — министерство иностранных дел, 1966 г. Интерьеры



Министерство обороны в Бразилиа,
1974 г. Перспектива фасада, детали фа-
сада в процессе строительства



Дворец Правосудия — министерство юстиции, 1970 г. Общий вид, план



очертания, композицию провинциальных бразильских храмов колониального периода.

Автором конструкций всех основных зданий Бразилиа был выдающийся инженер (а кроме того поэт, историк и критик архитектуры, журналист, художник-график) Жуакин Кардозу, с которым Нимейера связывала многолетняя творческая дружба, начавшаяся с совместной работы над постройками Пампулы.

Вероятно, О. Нимейеру был всегда необходим конструктор именно такого склада. Не случайно он писал: «Я мысленно перебираю в памяти все те работы, которые мы с ним осуществили вместе, и не помню ни одного случая, чтобы он возразил против предусмотренного в проекте. Ни разу он не проявил излишней осторожности, требуя изменений по экономическим соображениям или опасаясь за конструкцию. Его работа всегда отличалась точным пониманием задачи и оптимизмом, он стремился найти для каждого замысла правильное решение, такое, которое в мельчайших деталях должно сохранить архитектурный замысел, игнорируя трудности, которые могут возникнуть, будучи уверенным, так же как и я, в том, что архитектура, чтобы стать произведением искусства, должна прежде всего быть прекрасной и творческой» [2, с. 13].

В более крупном масштабе, чем сопоставление отдельных деталей или зданий, прием контраста определил соотношение образно-формального решения общественно-правительственного центра и жилой зоны.

Как и задумывал Л. Коста, жилой застройке придано фоновое, хотя и не второстепенное значение. О. Нимейер (совместно с Э. Ушоа) запроектировал первые жилые кварталы («суперквадры») города.

Высказываясь «за почти неограниченную пластическую свободу», Нимейер оговаривался, имея в виду как раз опыт руководства проектированием Бразилиа: «В густонаселенных местах я, наоборот, выступаю за сохранение единства и гармонии архитектурного ансамбля... В соответ-



ствии с этим в жилых кварталах Бразилиа мы придерживались определенных норм соотношения застроенных массивов, свободных пространств, высоты домов и материалов их внешнего оформления, чтобы воспрепятствовать дисгармонии и путанице при росте города, как это происходит со многими современными городами» [2, с. 85]. И действительно, при достаточном разнообразии, объемно-пространственное решение первых кварталов производит впечатление регулярности, цельности и спокойствия¹. Все жилые дома имеют одинаковую высоту (шесть жилых этажей над открытым, проходным первым). Длина корпусов одинакова, только часть их сблокирована попарно вдоль или параллельно. Таким образом, в новом, более крупном масштабе Нимейер развил композиционные приемы жилой застройки, заложенные в процессе работы над поселком в Сан-Жозе-дус-Кампус.

Типы квартир в домах различны, и для реальных условий бразильского строительства характерно, что каждый дом предназначен для заселения семьями примерно одинакового социального положения. Дома галерейного типа, плоскости их фасадов, оживленные только солнцезащитными устройствами, расчленяются глухими объемами лестнично-лифтовых башен, которые вносят в застройку четкий ритм.

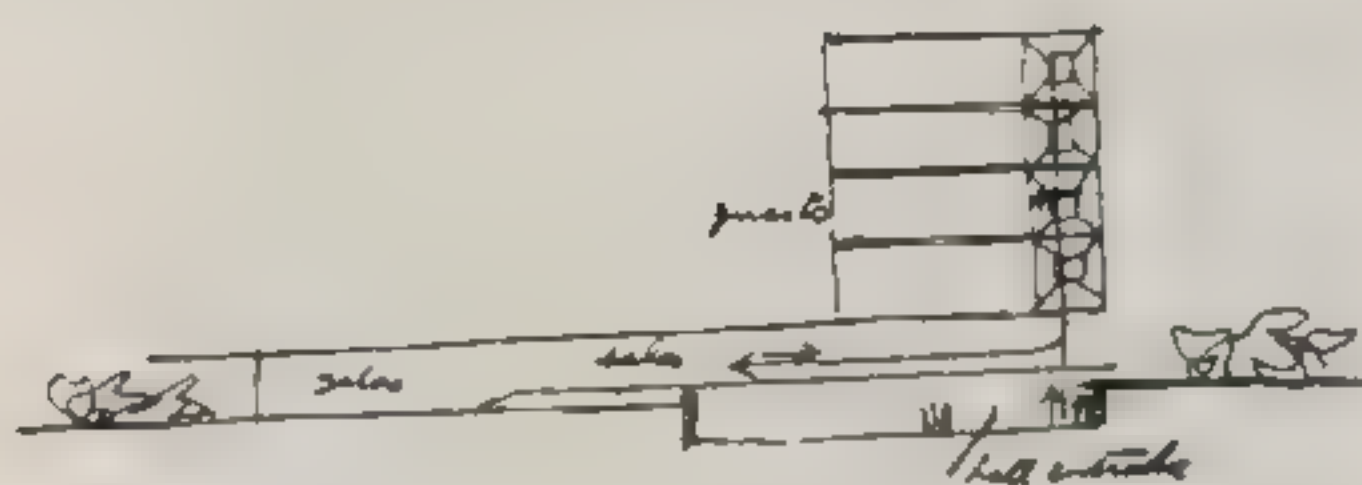
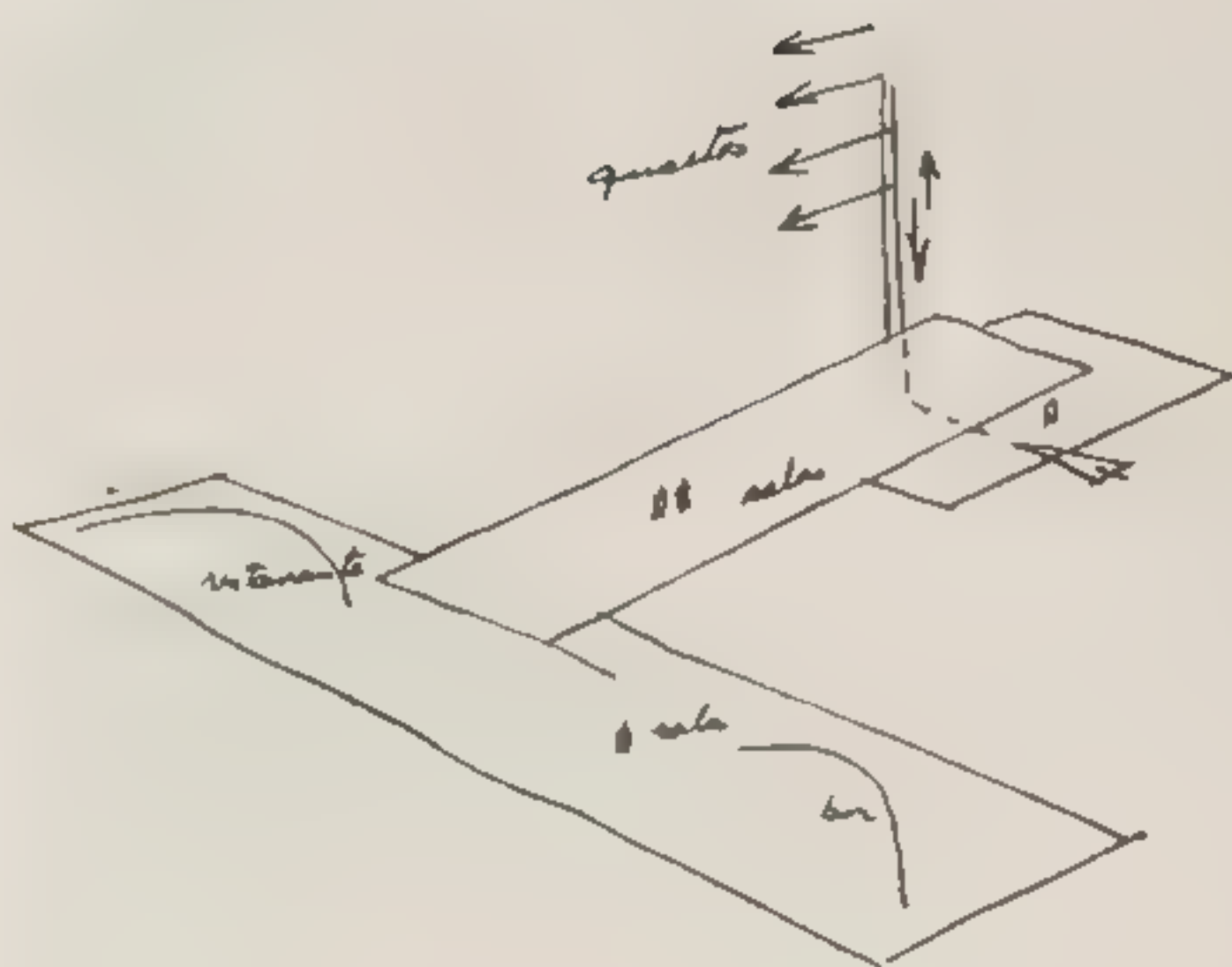
В целом облик многоэтажных жилых домов суше, чем в работах начала 50-х годов. В частности, пластически развитые вилкообразные опоч-

¹ Публикуя проекты и фото, О. Нимейер уточнял: градостроительное решение Л. Коста, архитектура О. Нимейера и Э. Ушоа.



ры заменены плоскими пилонами трапецевидной формы. И дело, по-видимому, не только в более мелком масштабе, а в последовательном проведении принципа: в комплексной застройке (а не в единичных, подчас как бы находящихся вне окружения гигантских домах-комплексах) пластическая и колористическая выразительность программно сосредоточена в образе общественных зданий или в малых формах благоустройства.

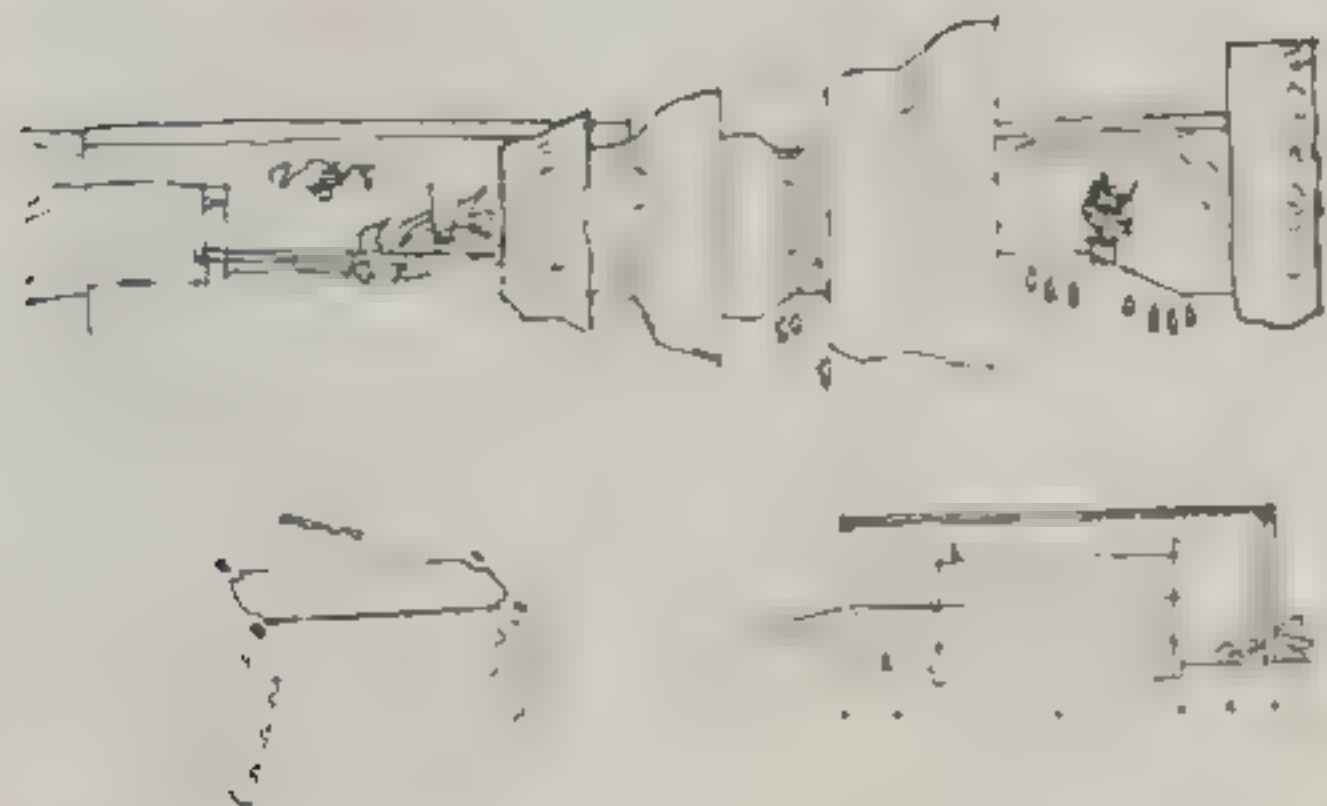
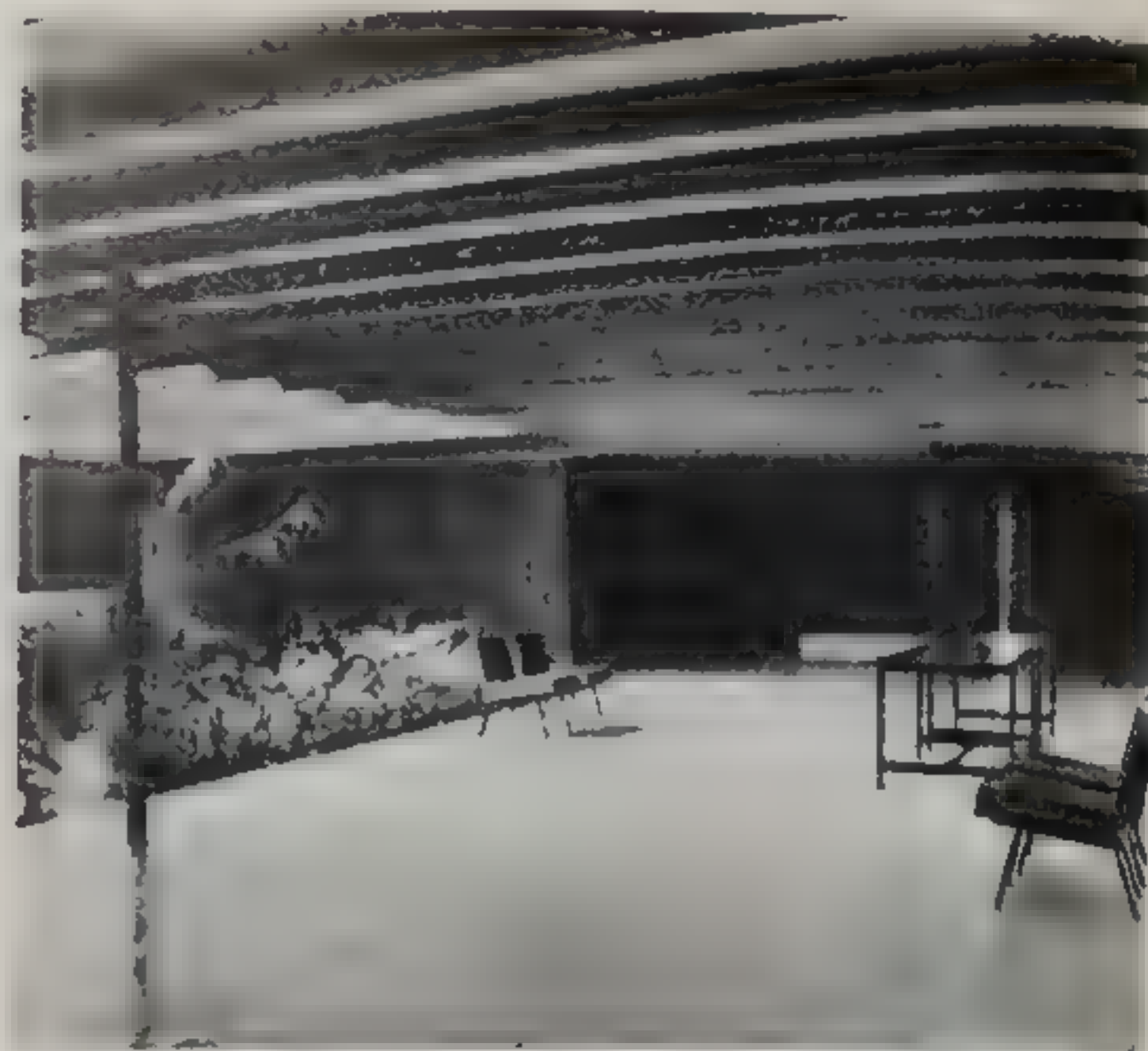
Если здания более утилитарного назначения — ряды магазинов, банков, предприятий быта имеют также суховатый рядовой облик, оживляемый только вывесками, витринами, рекламой, то подчеркнуто живо решены небольшие объемы начальной школы, кинотеатра, цилиндрический зал которого контрастирует с параллелепипедами жилых домов не только пластикой, но и сочным цветом, и особенно — изящная небольшая церковь. Ее образ создает подвешенная к трем мощным пилонам железобетонная крыша, символизирующая простоту храмов первых хри-



«Палас-отель» в Бразилиа, 1958 г. Общий вид, рисунки О. Нимейера, интерьер гостиной

стиан и одновременно, может быть, сознательно увековечивающая образ тента, под покровом которого освящалось в начале 1957 г. место строительства будущей столицы. Стены церкви облицованы снаружи плитками «азулежус» (по эскизам А. Булкана), которые в зданиях Бразилиа снова нашли у Нимейера широкое применение, что, бесспорно, символично. Свет в интерьер церкви проникает через цветной витраж, а стены украшает легкая роспись работы Альфреду Волпи.

Стилизация и тактичная изобразительность присутствуют и в других культовых сооружениях О. Нимейера. В конце 70-х годов он построил в Бразилиа закрытую школу — коллегия Дон Боско, весь фасад которой



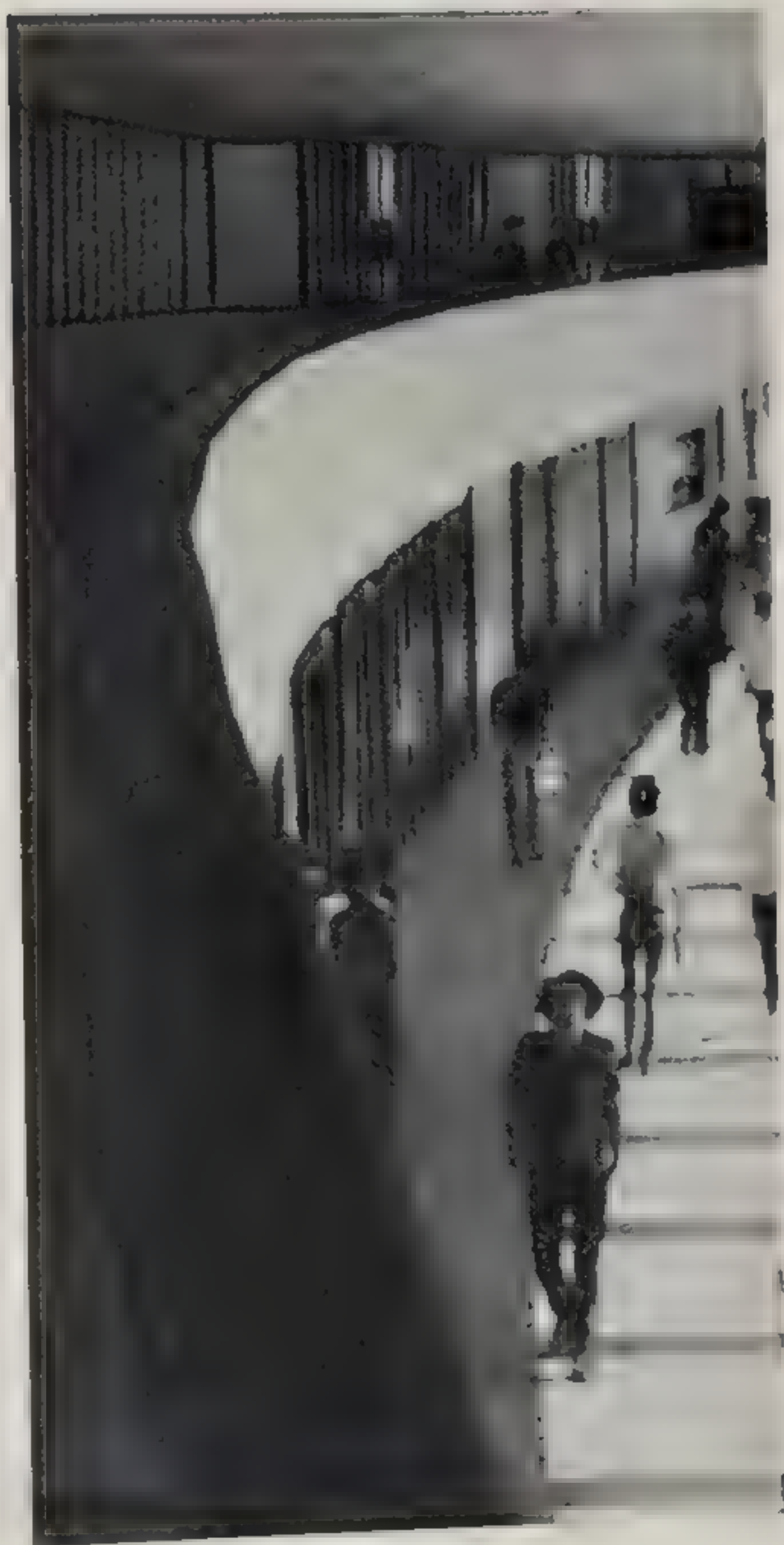
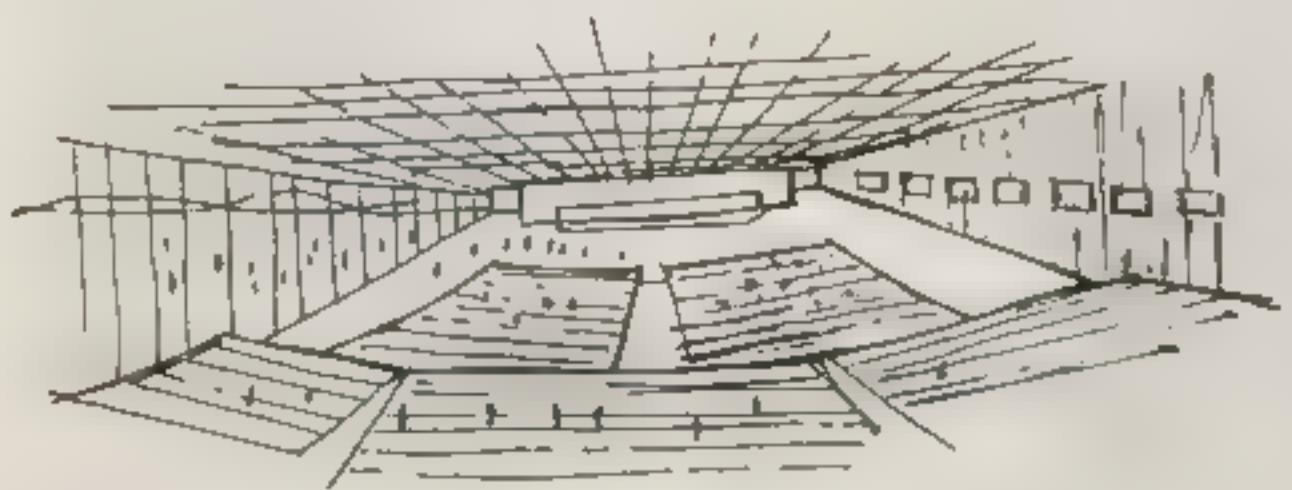
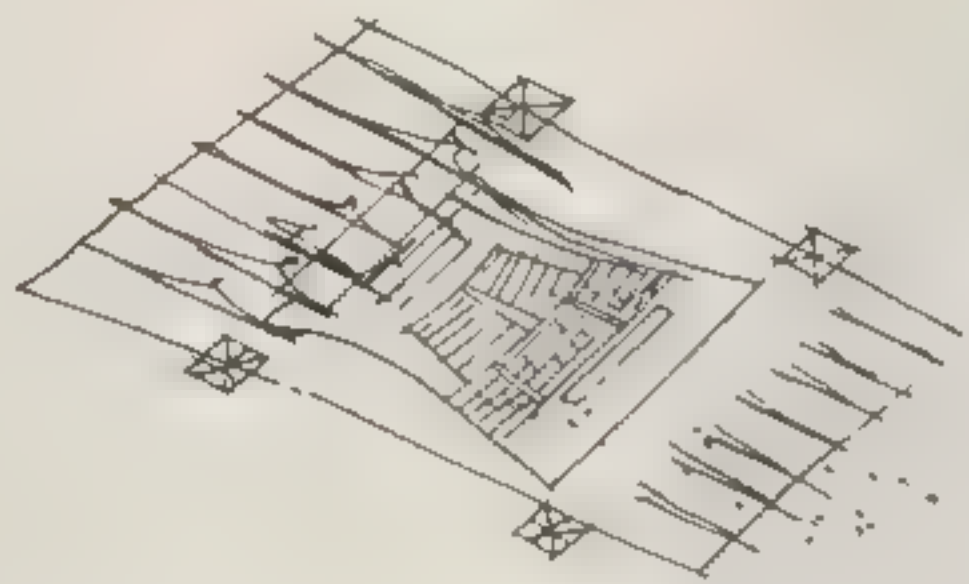
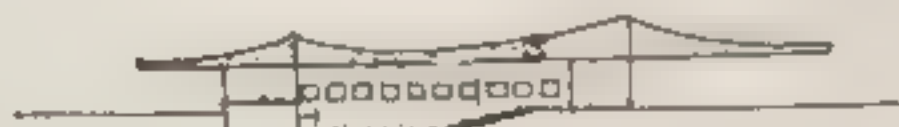
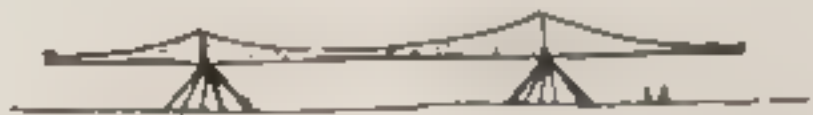
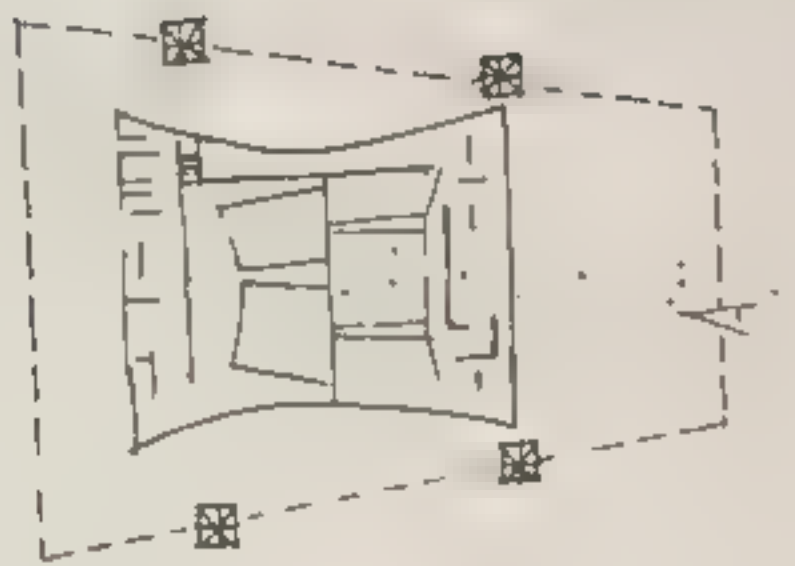
Национальный университет в Бразилиа, 1962—1980 гг. Сеплан — центр планирования университета, 1962 г. Интерьеры. Эскизы теологического факультета и аудитории на главной площади, 1962 г. Учебно-лабораторный корпус факультета естественных наук, 1968 г. Виды внутренней улицы

образуют стрельчатые арки, вносящие в комплекс элемент подобия готическому храму.

В целом решения большинства запроектированных Нимейером общественных зданий за пределами правительственного центра более камерны, чем здания государственных учреждений, скромны, масштабно приближены к человеку, даже когда они имеют грандиозные физические размеры.

В центральной части города О. Нимейер в 60—70-е годы построил большое число общественных зданий самого разнообразного объема и назначения, в том числе многоэтажную гостиницу «Национал», окружную больницу — оба здания вновь с солнцезащитными поворотными ребрами на продольных фасадах. Под руководством и, возможно, по эскизу Нимейера построено его сотрудником Г. Кампелу здание муниципалитета Бразилиа — дворец Бурити¹. В банковском секторе столицы Нимейер запроектировал высотное здание Национальной металлургической компании с оригинальной висячей конструкцией, которое должно было носить также символическое наименование — дворец Развития.

¹ Название происходит, по-видимому, от эндемичного бразильского вида пальм.



В 1978 г. закончен комплекс зданий Бразильского телевидения (Теле-...), как бы соединивший формотворческие искания 50-х и 70-х годов — два прямоугольных, поднятых на столбы корпуса с глухими овальными в плане лестнично-лифтовыми башнями, примыкающими к торцам, и вертикальными поворотными солнцезащитными планками на всей плоскости фасадов, обращенных на северо-запад. Противоположные фасады имеют обычные прямоугольные окна, а между корпусами на общем стилобате расположен глухой объем центра обработки данных в виде усеченной пирамиды и с одной из сторон комплекса — также глухой параллелепипед музея. Выразительность ансамбля усиливает контрастное цветовое решение: светлый необработанный бетон, оранжевые жалюзи, темно-синие панели с окнами, пурпурные грани пирамиды и параллелепипеда.

Несколько изящных пластичных сооружений с фасадами, образованными солнцезащитными решетками, в числе которых яхт-клуб и теннисный комплекс, О. Нимейер построил в озелененной зоне отдыха на берегу водохранилища.

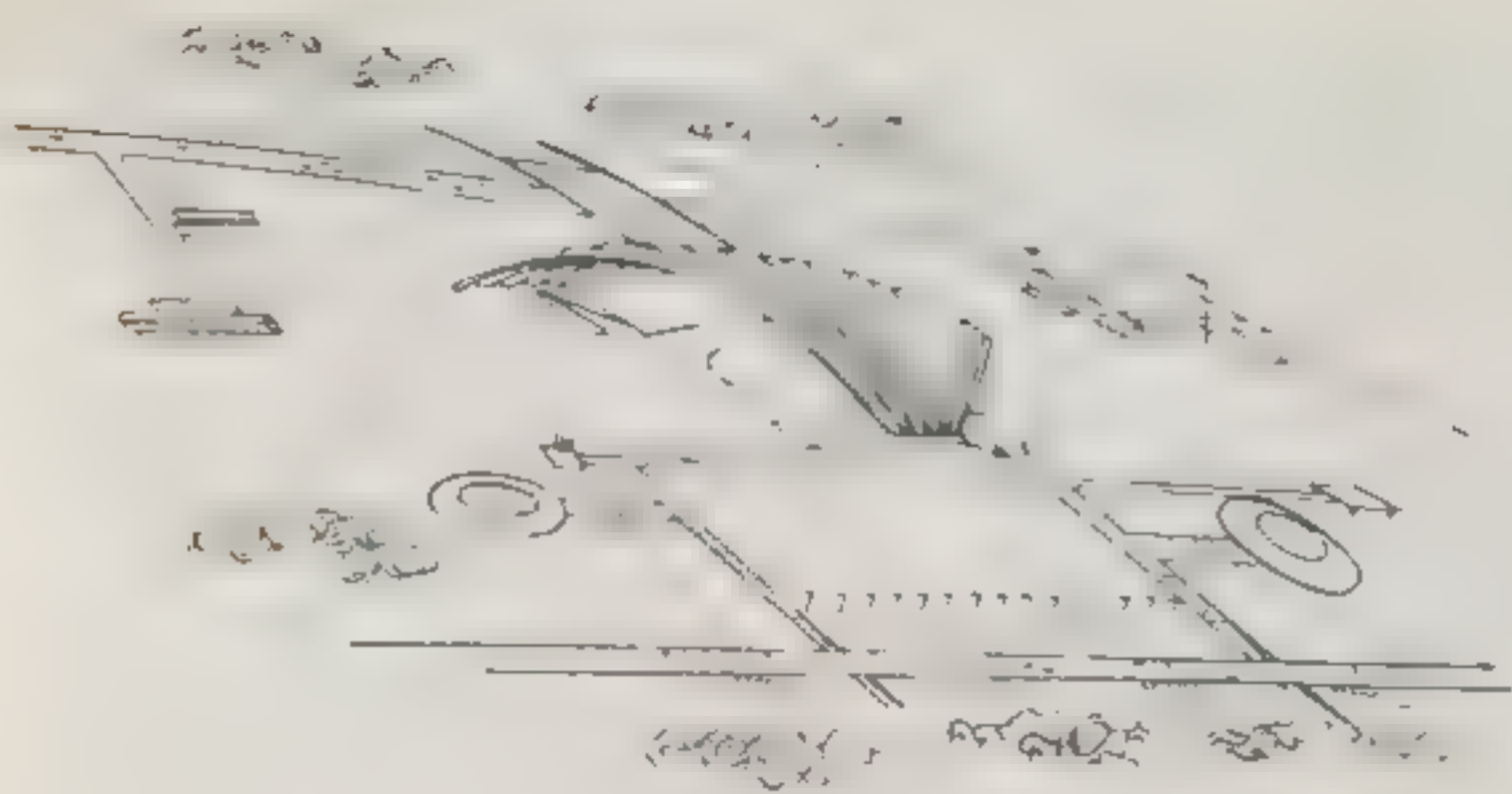
Остается неосуществленным его замысел городского стадиона. Стадион был запроектирован в двух вариантах, причем оба предусматривали частичное перекрытие трибун и поля. С этой целью в одном из вариантов была задумана слегка изогнутая в плане трибуна только с одной стороны спортивного поля, а с противоположной стороны должна была располагаться огромная сцена, что позволяло использовать арену и «для больших музыкальных и театральных представлений, а также для проведения гражданских, молодежных или олимпийских парадов» [2, с. 56]. Трибуна, футбольное поле и сцена должны были перекрываться секторным в плане складчатым сводом.

Другой вариант предусматривал обычное расположение трибун, перекрытых кольцевым козырьком, к которому подвешено светопроницающее легкое покрытие над футбольным полем.

Долго работал Нимейер над проектами зданий университета города Бразилиа, где зодчий был назначен деканом созданного им архитектурного факультета¹. Сразу по окончании основных зданий города был построен небольшой павильон центра проектирования университета (Сеплан) с плоской крышей на простых панелеподобных опорах. В интерьере Нимейер поместил на стенах огромные фото со своих эскизов дворцов Бразилиа и голубку Пикассо со словом «Мир» на разных языках, кресла современного рисунка и ящики с зеленью.

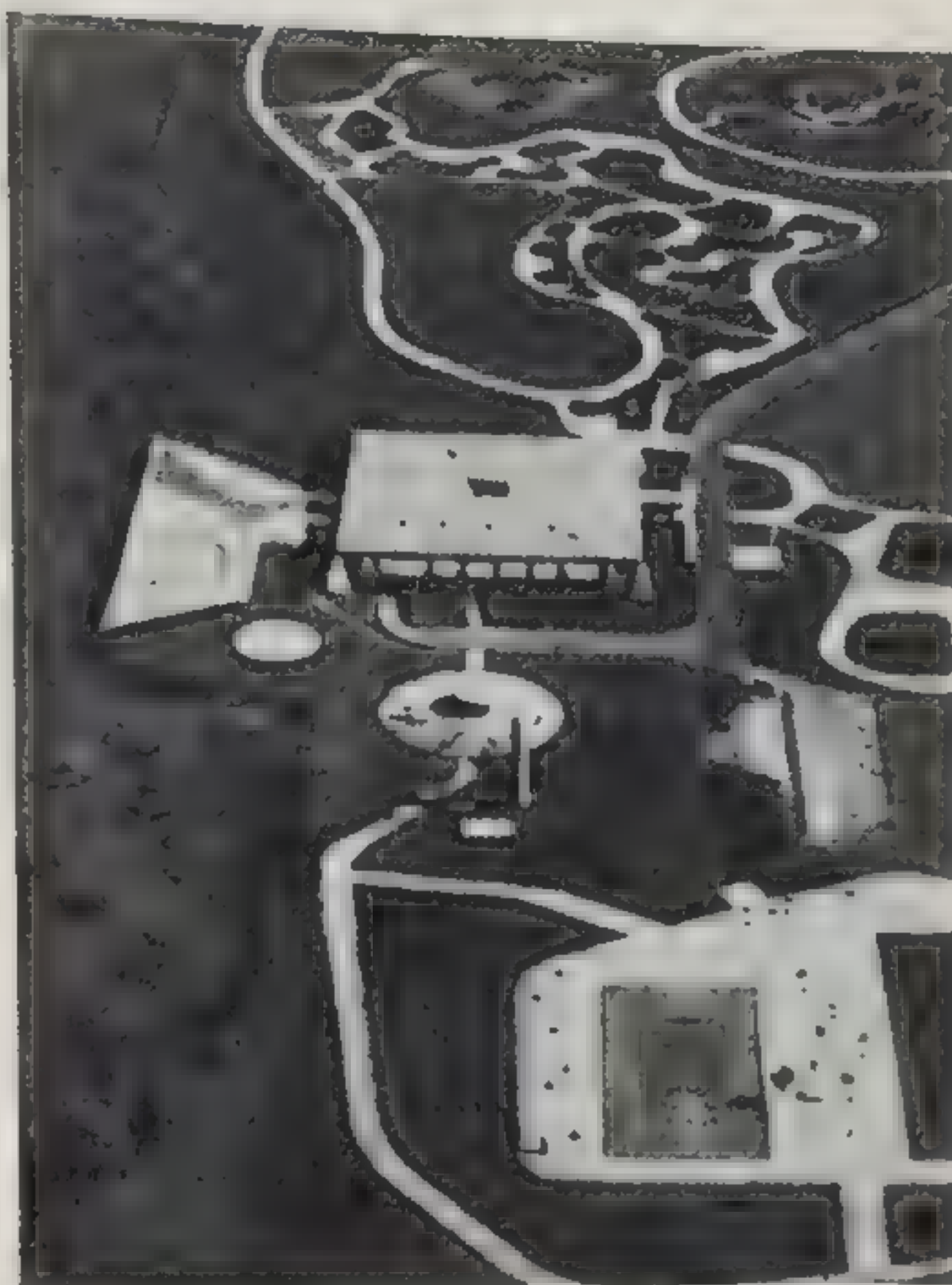
Одной из первых проблем было создание проекта входной площади университета. Как и все ансамбли Бразилиа, она должна была состоять из отдельных, связанных только композиционно, зданий. Однако, стремясь «... избежать того, чтобы здания своими пропорциями придавали площади излишне монументальный вид», авторы «сократили высоты, объемы и свободные пространства, стремясь сохранить скромный университетский характер» [2, с. 110]. С той же целью предполагалось покрыть площадь зеленым газоном.

¹ Эту должность он вынужден был оставить после реакционного военного переворота в апреле 1964 г.



Стадион в Бразилиа, 1962 г. Рисунок
О. Нимейера

Резиденция вице-президента республики
в Бразилиа, 1978 г.



На площади проектировалось расположить ректорат, библиотеку, музей истории цивилизации и гигантскую главную аудиторию, предназначенную не только для университетских мероприятий, но и для проведения международных конференций. Подчеркивая «приглашающий» характер площади, все здания были приподняты над землей на широко расставленных мощных пирамидальных опорах. Авторы не остановила необходимость применения массивных большепролетных конструкций, что, как представляется, как раз не могло не придать сооружениям столь нежелательную для Нимейера монументальность. Возможно, в применении массивных конструкций в творчестве О. Нимейера проявилось влияние необрутализма, получившего в эти годы широкое распространение, в том числе в Бразилии.

Такой характер имеет и законченный в 1961 г. новый яхт-клуб в Пампули (едва ли не единственное, кроме проекта пристройки к зданию министерства культуры — бывшего министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро, произведение Нимейера этих лет вне Бразилии).

Укрупненное масштабное решение яхт-клуба, сознательно противопоставленное изяществу и легкости яхт-клуба 1942 г., отвечает изменению градостроительной ситуации в Пампули, которая за 20 лет превратилась в застроенную зону отдыха огромного города, обслуживающую массы людей. На участке, отведенном для строительства, расположились различные сооружения, среди которых главное — собственно клуб с залами, библиотекой, гостиницей и рестораном. Основной композиционной темой оказалось ребристое большепролетное покрытие изрезанной в плане формы, опирающееся на пирамидальные пилоны, консольные выносы балок которого нависают над садами, бассейнами, площад-

Корреспондентский пункт журнала «Маншете» в Бразилиа, 1980 г.



ками для отдыха. Композиционная тема монументального плоского снизу покрытия с вынесенными вверх криволинейными ребрами балок определяет и образ яхт-клуба в Бразилиа.

Поверхность пилонов и балок нарочито огрублена, на ней сохранены следы опалубки. Их мощь оттеняется тонкостью и четкостью стеклянных стен с металлическими переплетами. Новый яхт-клуб в Пампулы стал едва ли не первым в Бразилии примером необрутализма, распространившегося в 50—60-е годы в архитектуре капиталистических стран, однако его формы органичны в динамике развития творчества мастера с его постоянным вниманием к пластике железобетонных конструкций.

Для комплекса университета Бразилиа О. Нимейер спроектировал еще несколько корпусов. Крупнейший из них — факультет естественных наук в виде 600-метровой дуги из двух параллельных двухэтажных полносборных корпусов: лабораторного и учебного, планировку которых можно менять в соответствии с изменяющимися потребностями. Силуэт протяженного корпуса должен в будущем обогащаться разнообразием форм покрытий новых лабораторий. Легкость и пластика покрытия, как надеялся зодчий, «...станет главной особенностью его (факультета естественных наук.— В. Х.), архитектуры, столь же непредсказуемой и динамичной, как и сама наука» [2, с. 116].

Совершенно иным был задуман образ здания факультета теологии, тоже в основном сборного. Оно запроектировано в виде основного плоского покрытия, опирающегося на сборные колонны по периметру сооружения, и как бы вставленной в него «этажерки» учебных помещений, плиты перекрытия которых врезаны в криволинейные в плане несущие наружные стены. Их пластика, дополненная чередованием бетона и кирпича, должна создавать необычные светотеневые эффекты. Криволинейность сконцентрирована в соборе, где в дополнение к пластике форм «...скрытое освещение создает атмосферу созерцательности и загадочности» [2, с. 118].

В Бразилиа в период после завершения основных правительственных зданий О. Нимейера больше всего волновала проблема жилья для новоселов, особенно для наименее обеспеченных. Он писал: «Проблема жилищного строительства в Бразилиа носит исключительно острый характер. Речь идет не только о том, чтобы предоставить жилье тем, кто



его не имеет и ютится в многочисленных уродующих город бараках. Вопрос стоит гораздо шире. Необходимо предусмотреть жилье для тех, кто будет жить в Бразилиа завтра» [2, с. 95].

И Нимейер искал решение проблемы на путях индустриализации. Он разработал два типа сборных жилых домов. Один из них — семиэтажный с внутренним каркасом и панельными стенами. Лифт должен был поднимать жильцов на пятый этаж с общественными помещениями. Наружные лестницы в двухквартирных секциях позволяли ограничить подъем или спуск в квартиры не более чем на два этажа.

Наиболее интересен другой тип домов — практически объемная блок-квартира полной заводской готовности, из которых предполагалось компоновать двух-, трех- и четырехэтажные дома различной протяженности и конфигурации в соответствии с конкретными условиями участка. Привлекает идея соединять их в шахматном (по фасаду) порядке или попарно, образуя на каждом этаже при каждой квартире затененное озелененное пространство — своеобразную террасу-гостиную. С целью учета индивидуальных потребностей и вкусов жильцов автор разработал различные варианты планировки блок-квартир, где постоянным элементом является только выгороженный стенами санузел с примыкающей к нему кухне. Один из вариантов предусматривал разгораживание прост-

ранства самым владельцем с помощью только шкафов, сервантов, холодильников.

Блок-квартиры предполагалось также строить, точнее, устанавливать изолированно в качестве индивидуальных домов.

Экспериментально было изготовлено несколько блоков, но в целом программа массового индустриального жилищного строительства, предложенная Нимейером, не была воплощена в жизнь. Четырехэтажные жилые дома со сборными стенами и большепролетными перекрытиями, опирающимися на монолитные лестничные клетки, были построены для преподавателей университета по проекту сотрудника Нимейера архитектора Ж. Филгейраса Лима, который позднее стал крупнейшим в Бразилии мастером архитектуры сборных зданий.

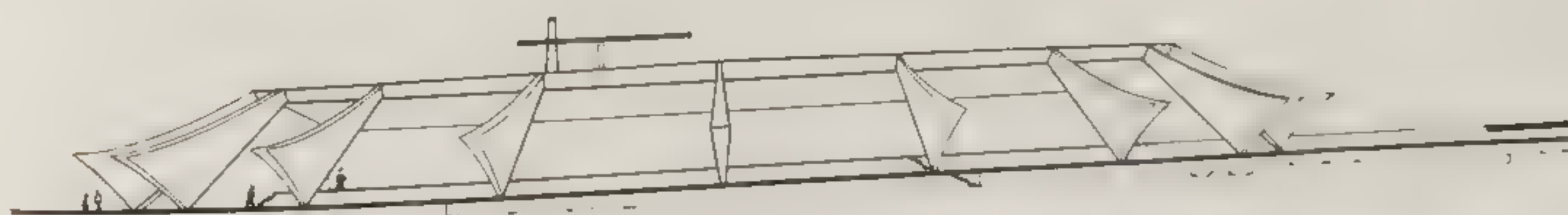
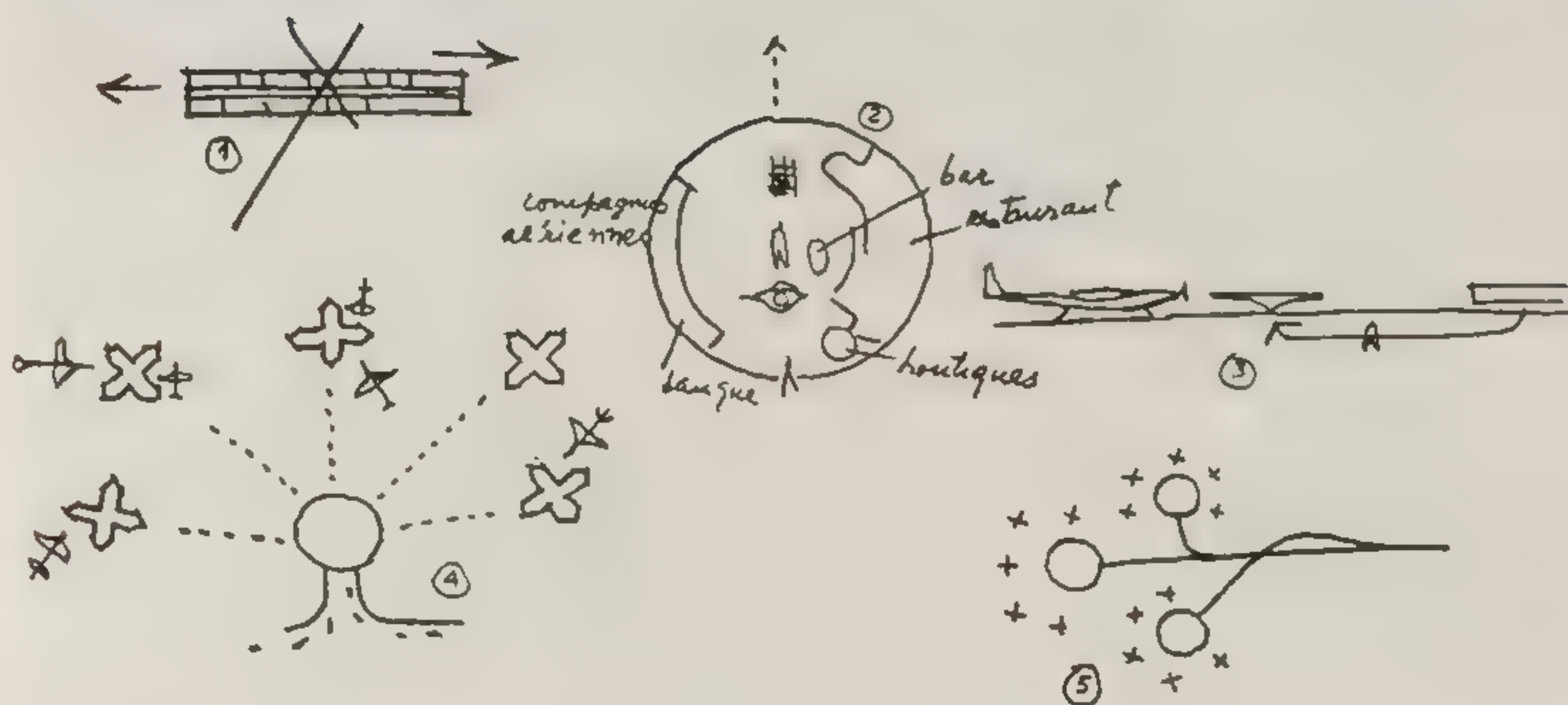
После официального открытия новой столицы и ухода Ж. Кубичека с поста президента темпы строительства Бразилиа заметно замедлились. А военный переворот 1964 г. сделал работу Оскара Нимейера и его друзей в городе почти невозможной.

В 1965 г. Нимейер бесплатно, в дар городу разработал проект аэропорта для Бразилиа. Его главной заботой было возвести «...ворота новой столицы, которые должны были гармонировать с ее архитектурой так, чтобы каждый приезжающий ощущал, что его ждет город новый и современный» [2, с. 174]. И аэропорт Нимейера отвечал бы такому назначению. Он проектировался многоярусным, по наиболее технологически совершенной тогда кольцевой схеме, причем снаружи покрытие кольца должно было поддерживаться опорами необычных очертаний, едва касающимися земли. Их силуэт как бы предварял многообразие и легкость колонн дворцов Бразилиа. Совершенно необычно был задуман контрольно-диспетчерский пункт в форме чечевицы, вознесенной над летным полем наклонным ребристым пилоном, приводящим на память струю газов, вырывающихся из реактивных сопел при взлете.

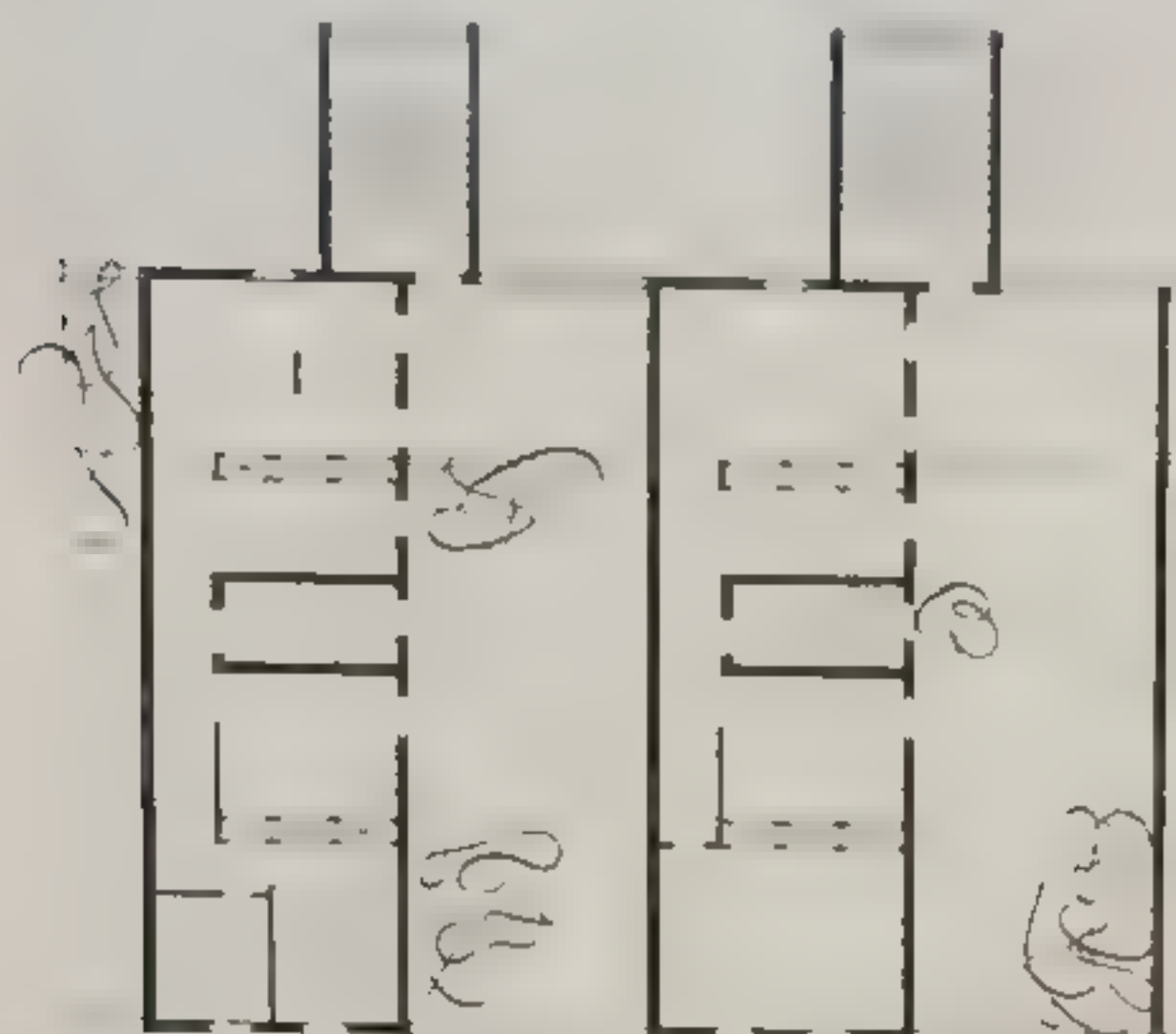
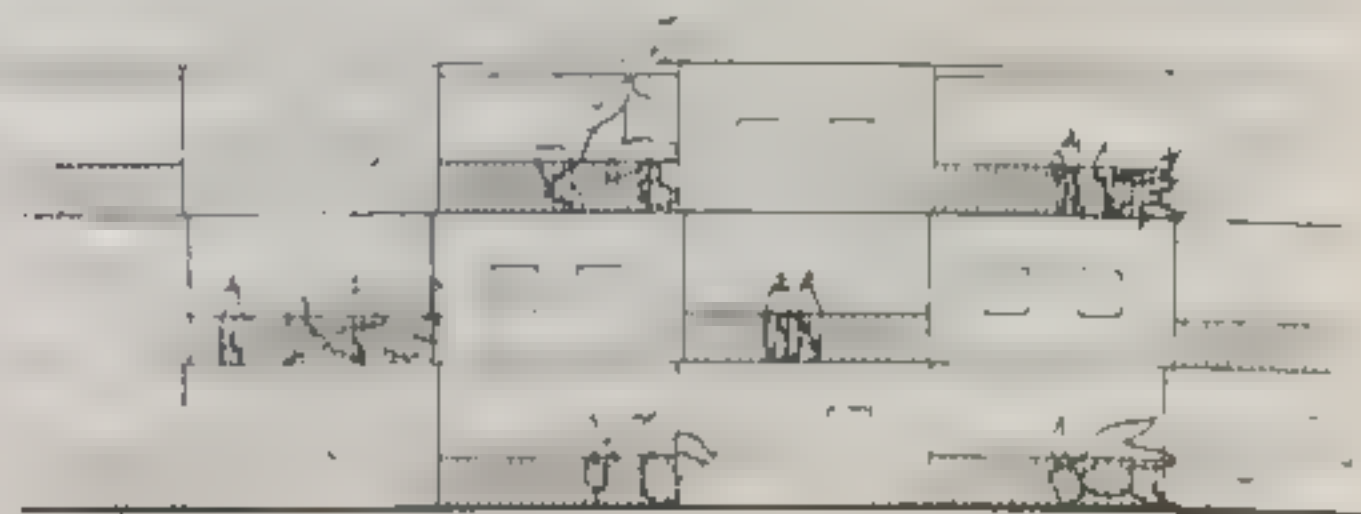
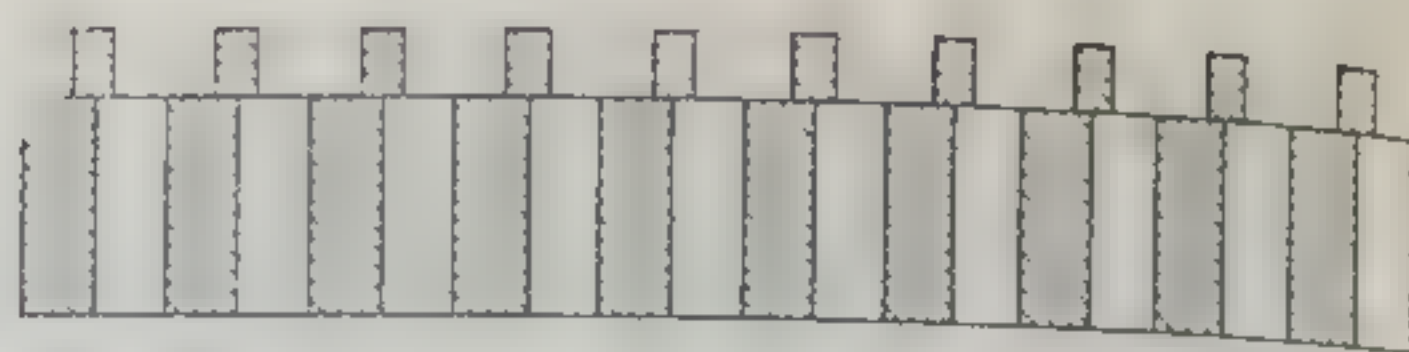
Проект получил единодушное одобрение архитектурной общественности, но военные власти не допустили строительство столичного аэропорта по проекту прогрессивного общественного деятеля. Вначале выдвигались возражения экономического порядка, затем технологического, но однажды раздраженный генерал откровенно заявил репортерам: «Место архитектора-марксиста в Москве» [2, с. 154]. О. Нимейер обратился в прессу с протестом против отклонения проекта, его поддержали многие общественные деятели и архитекторы, и в течение двух месяцев это дело не сходило со страниц газет.

Несмотря на то, что аэропорт был построен по проекту другого архитектора (Науру Эстевиса) и приобрел тривиальный облик, Нимейер одержал важную моральную и даже политическую победу над произволом власти.

С середины 60-х годов вновь активизировалось строительство правительственных зданий в Бразилиа. Первым из дворцов нового поколения стало здание министерства иностранных дел, получившее два названия: Итамарати (по названию бывшего королевского дворца в Рио-де-Жанейро, в котором оно размещалось до переезда в новую столицу) и дворец Арок в соответствии с его обликом, возможно, также частично навеянным образом прежнего дворца. Дворец Арок замыкает собой цепочку



Проект аэропорта в Бразилиа, 1965 г. Фото с макета, рисунки О. Нимейера, фасад, разрез



Проект полносборных жилых домов для Бразилиа, 1962 г. Рисунок О. Нимейера, схема блокировки, фасад, план

корпусов министерств перед дворцом Национального конгресса, и его образ служит важным композиционным акцентом-переходом между ними. Эта «особость» отвечает специфической представительской функции здания, к тому же его строительство знаменовало появление новых тенденций в бразильской и мировой архитектуре, в частности усиление интереса к художественному наследию, своеобразно проявившееся уже в первых дворцах Бразилиа.

Стеклянный куб основных помещений, увенчанный пышным садом со скульптурами на плоской крыше, как бы одет изысканной по формам аркадой с плоским покрытием в виде перголы. Стройность ее колонн, плавно переходящих в арки, подчеркивается клиновидной в плане формой и тончайшей горизонталью их завершения. Колонны вырастают прямо из воды окружающего здания бассейна с островками, покрытыми тропическими растениями; благодаря отражению их высота зрительно удваивается. Аркада кажется особенно изящной и в то же время достаточно материальной со стороны эспланады на фоне стеклянного параллелепипеда деловых помещений министерства.

Новизна аркады, ее отличие от колоннад дворцов Планалту и Верховного суда проявляется и в материале — бетоне со следами опалубки, контрастирующем с белым мрамором колонн на площади Трех Властей. Но их напоминает цветом и фактурой скульптура «Метеор» (работы Б. Джорджи) в виде вырезанного беломраморного шара, поставленная у главного входа, к которому через бассейн перекинута лента моста. Из-под арок открываются эффектные виды на дворец Национального конгресса.

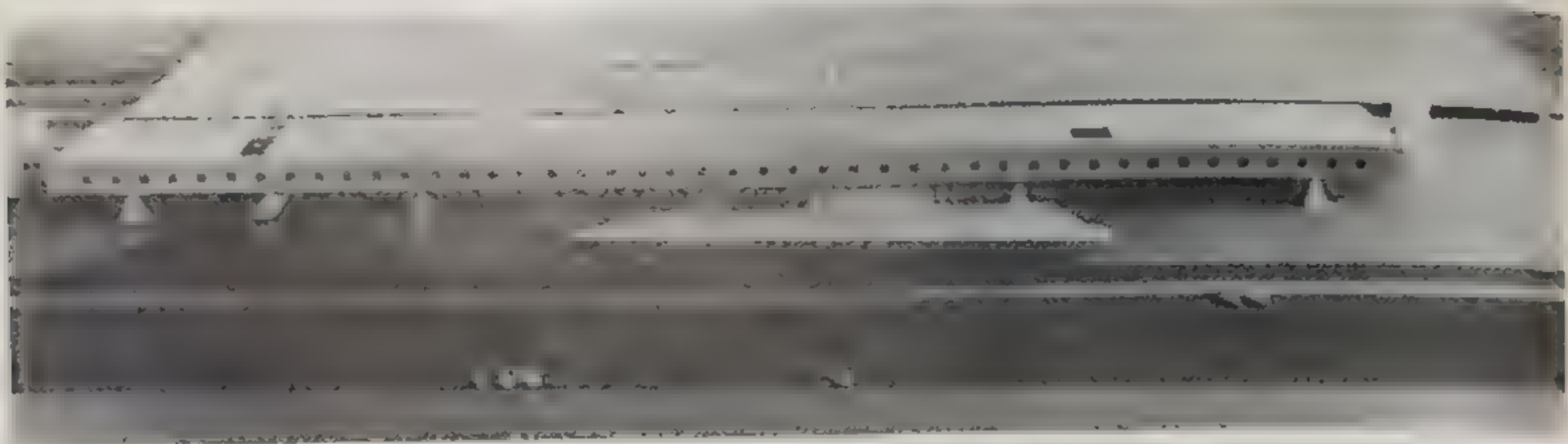


Схема развития формы опор зданий О. Нимейера в Бразилиа

Интерьеры дворца Арок просторны и богато украшены скульптурой и живописью; наряду с ультрасовременными композициями использованы барочные скульптуры летящих ангелов и парадная картина XIX в.

Здание министерства иностранных дел стало едва ли не наиболее выразительным да и известным правительственным зданием Бразилиа, что отражает характерную противоречивость творческой деятельности Нимейера: при программном стремлении к ансамблевой застройке он безусловно мыслит отдельными, завершенными в себе объемами. На новом этапе строительства Бразилиа и творческого пути Нимейера второстепенное, переходное по своему месту в структуре центра здание, разработке которого архитектор уделил особое внимание, хотя и перекликается с дворцом напротив, приобрело ведущую композиционную роль. Особенно выразительный характер этого здания связан, как уже говорилось, с его особой функционально-семантической ролью представительства страны вовне.

На противоположной стороне эспланады расположилось здание министерства юстиции — дворец Правосудия (1970 г.), вначале проектировавшийся как казначейство. Его структура подобна дворцу Арок, служебные помещения сгруппированы вокруг озелененного внутреннего двора. Фасады здания решены по-разному. Боковой фасад превращен в гигантские солнцезащитные жалюзи с вертикальными стенками-«планками», расставленными на разных расстояниях и повернутыми под различными углами, что создает сложный, колеблющийся ритм. Главный фасад, как и фасад Итамарати, образован аркадой на всю высоту, но трактованной совершенно иначе: она не пространственная, стереометричная за счет скосов колонн и архивольта, а подчеркнута плоскостная, с жесткими гранями, перекликающимися с горизонтальными тягами остекления. Узкие пилоны-опоры арок развиты в глубину, и между ними на разной высоте закреплены пластичные железобетонные козырьки желобообразного сечения, с которых вода (Нимейер придает ей все более активную формообразующую роль) падает каскадами в окружающее здание бассейн. Декоративный характер аркады демонстрируется ее размещением только в центральной части фасада — непосредственно против остекленного объема, тогда как крайние, к тому же уширенные пролеты против затененных обходов перекрыты только плоской плитой, опирающейся по углам на тонкие пилоны прямоугольного сечения.



Железнодорожный вокзал в Бразилиа, 1977 г. Фото с макета, общий вид

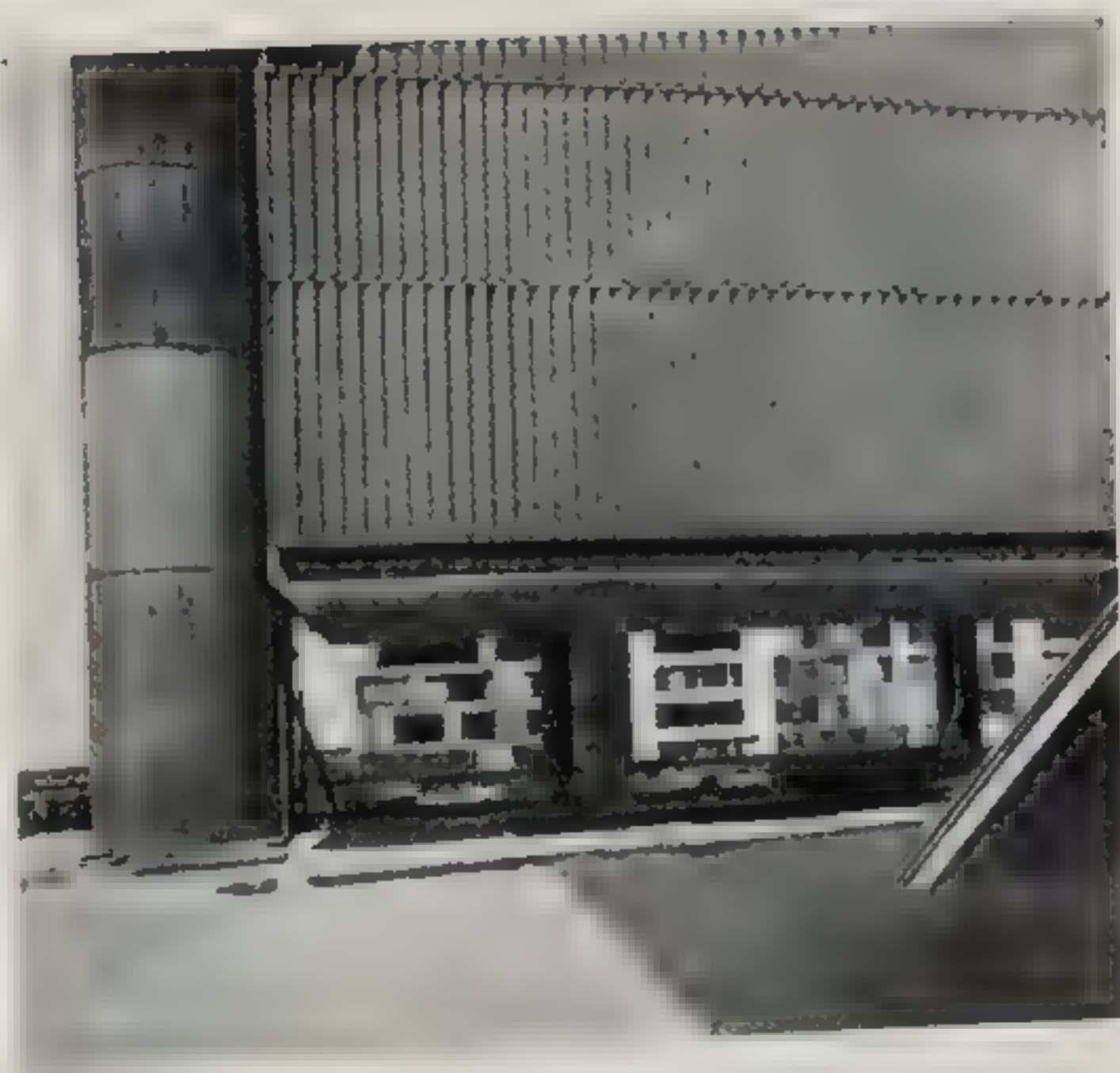
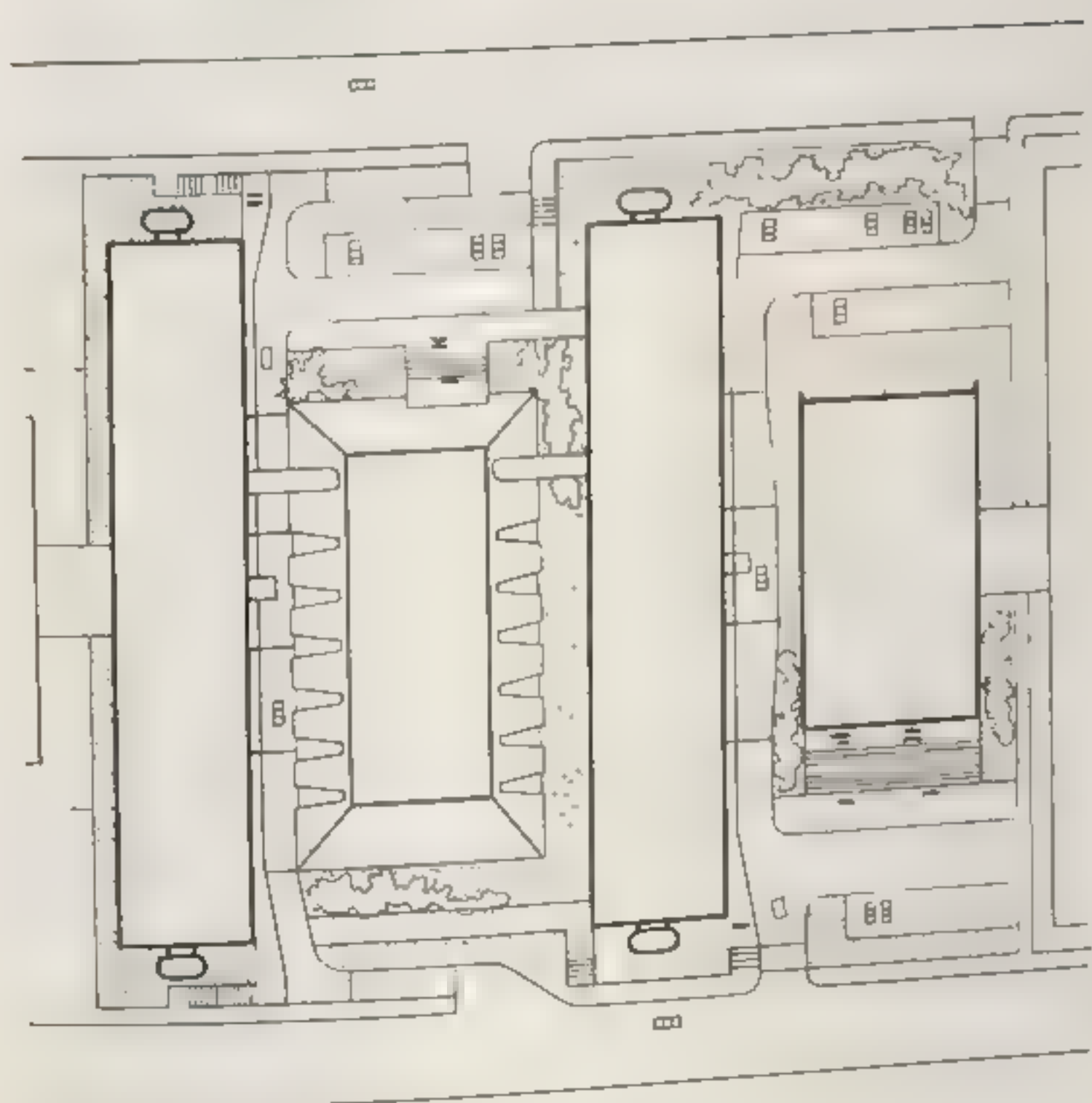
Фасад здания министерства вооруженных сил также образует сборная аркада, зрительно более массивная. Наружная, почти глухая стена собрана из сложной формы стенок-стоек желобообразного сечения ребрами наружу, из-за чего здание приобрело замкнутый, неприступный облик. Однообразный длинный ряд этих панелей напоминает парадный сомкнутый строй солдат. Только козырек над входом прорезает эту стену-ограду.

Автор озеленения всех этих дворцов Р. Бурли-Маркс установил в водоеме перед министерством вооруженных сил своеобразные группы бетонных монолитов-«скульптур», напоминающих противотанковые надолбы, еще более заострив неприветливый «воинственный» образ сооружения.

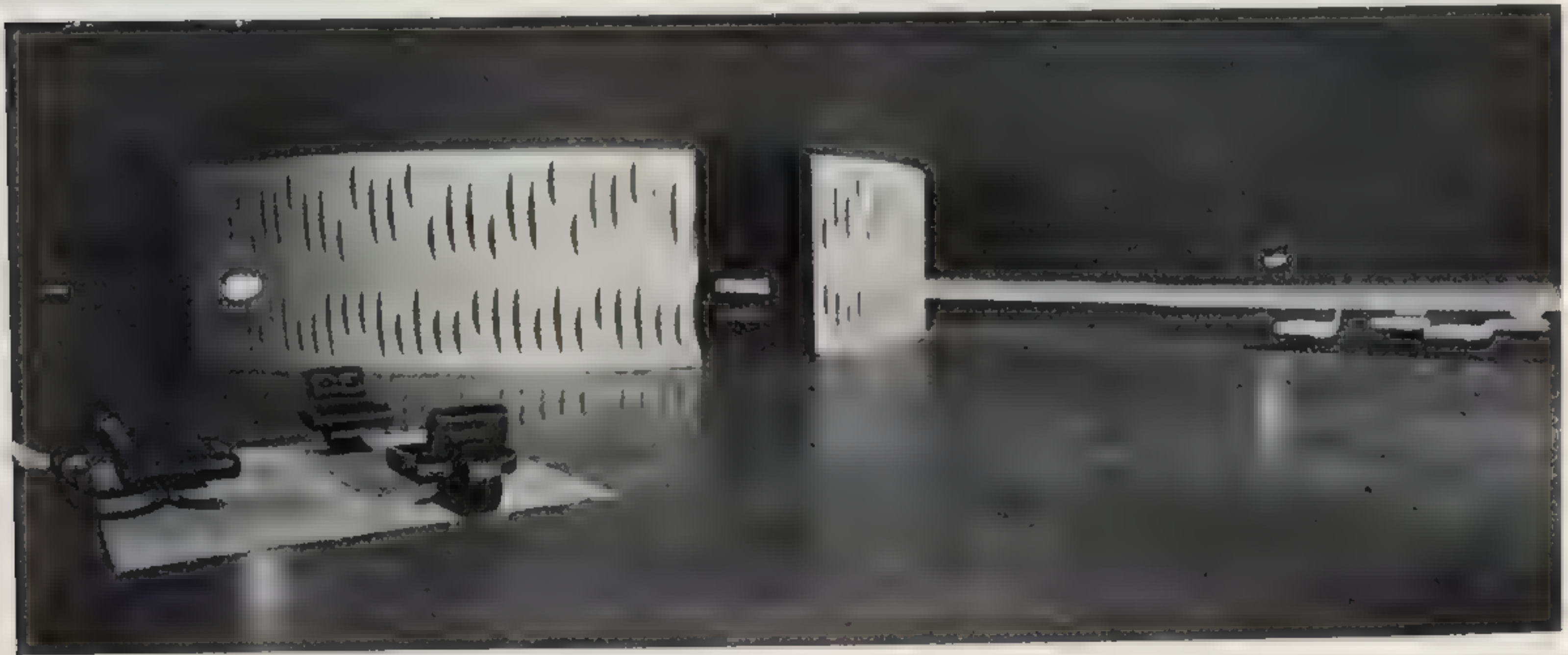
Перед фасадом министерства возведен Военный пантеон в виде плоского свода и обелиска рядом.

В это же время недалеко от дворца Рассвета, резиденции президента республики, О. Нимейер построил небольшой дворец Жабуру для вице-президента. В его облике также доминирует горизонталь плоской крыши, но колоннада дворца Рассвета здесь заменена угловыми пилонами-контрфорсами с наклонными гранями. Свес крыши затеняет, как и во дворце президента, сплошное крупно расчлененное остекление наружных стен.

Таким образом, происходил, казалось бы, необъяснимый процесс: в годы реакционной диктатуры, когда развеялись иллюзии периода «дезенволвиментизма» (пик которого пришелся на строительство и первые годы функционирования Бразилиа), когда сам город приобрел совершенно иное политико-символическое значение, и Нимейер горячо вы-



Комплекс Телебраз, Бразилиа, 1980 г.



ступал против режима — «...никогда я не видел столько противоречий и столько насилия...» [2, с. 176] — продолжали строиться великолепные дворцы по проектам и под наблюдением преследуемого по политическим мотивам архитектора. Однако противоречие здесь действительно кажущееся. При последовательных выступлениях против антинародного государства Нимейер стремится воплотить в правительственных зданиях и других постройках столицы свое представление о символах демократической власти, создать их архитектурные образы, отвечающие его оптимистическому взгляду в будущее.

124 Кроме того, нельзя забывать, что Бразилиа — любимое и наиболее важное и значительное произведение Нимейера, которому он посвятил

Мемори

многи
зульт
неодн
лиа. /
мы в
зили
оста
П
1964
расс
для
прос
вать
пия,
шла
сре
ние
осо

в с
же
отр
ки



Мемориал Ж. Кубичека в Бразилиа, 1981 г. Общий вид, интерьеры библиотеки

многие годы и не мог снять с себя творческую ответственность за результат, отказаться от участия в развитии и завершении ансамбля: «Нам неоднократно приходила в голову мысль бросить все и уехать из Бразилиа. Мы без конца спрашивали себя: «Сколько можно спорить? Почему мы вынуждены отвечать на все эти глупые выпады против нас?» Но Бразилиа уже стал к этому времени частью нас самих, и мы по-прежнему оставались там, чтобы в меру сил защищать его» [2, с. 172].

Проекты дворцов Арок и Правосудия были разработаны в 1962—1964 гг.— в годы общественного подъема. К тому же архитектор здесь рассматривал сложнейшие и интереснейшие профессиональные задачи, для решения которых были предоставлены необычные возможности, и профессионал-архитектор не мог (и, наверное, не должен был) отказываться от них. Если строительство Бразилиа началось как социальная утопия, то впоследствии, после утраты утопических иллюзий, осталась и вышла на первый план эстетическая утопия, стремление к красоте как к средству возвышения и вдохновения масс. Может быть, поэтому поздние дворцы Бразилиа независимо от их функционального назначения особенно одухотворены и человечны, художественно выразительны.

В 70-е годы Нимейер, понимая необходимость продолжения работы в столице, построил в Бразилиа небольшой собственный жилой дом. Так же, как несколько ранее здание министерства иностранных дел, он отразил серьезные изменения в архитектурном мышлении и эстетических предпочтениях. Если собственные дома Нимейера в Рио-де-Жаней-

ро 1942 и 1953 гг. строились в максимально современных по тому времени формах, дом в Бразилиа имеет гораздо более традиционный облик. Только гладкая белая стена, выходящая на участок из-под крыши, напоминает бетонные плоскости более ранних зданий, но здесь сплошные стеклянные стены заменены квадратами оконных проемов. Образ здания создает высокая черепичная крыша, свес которой, образующий просторную террасу, поддерживается квадратными в плане столбами.

Построенный же в конце 70-х годов корреспондентский пункт журнала «Манжете» не несет буквальных примет архитектуры прошлого. Только плоское покрытие входной галереи имело сводоподобные закругления у колонн. Одноэтажное сооружение со сплошь стеклянными стенами напоминает павильон, окружающий озелененный шестиугольный дворик. Павильонный характер подчеркивает и круглый бассейн перед главным входом.

В этот период насыщается и монументально-символическое оформление столицы.

Давние композиционные идеи волнообразного покрытия с выступающими наружу балками на треугольном плане и сочетания легкой бетонной сводчатой оболочки с обелиском использованы в военном пантеоне.

А в сентябре 1981 г. была осуществлена мечта Оскара Нимейера — в зеленой зоне недалеко от телебашни был открыт мемориал инициатора строительства Бразилиа Жуселину Кубичека, энтузиазм и энергия которого, как не раз заявлял О. Нимейер, обеспечили успешное сооружение Бразилиа. Главный элемент ансамбля — плоский параллелепипед со скошенными боковыми гранями, который вмещает мемориальную библиотеку, кабинет и аудиторию. Над вестибюлем возвышается яйцеобразный световой фонарь. Перед объемом разбит каскад из нескольких ступеней плоских бассейнов. На верхней ступени возвышается обелиск, увенчанный дугообразной бетонной плитой, под которой установлена статуя президента с поднятой рукой, как бы осеняющей созданный его волей и настойчивостью город. На камне у подножия монумента высечены слова «основателя Бразилиа»: «Все изменяется на рассвете в этом городе, раскрывающемся в Завтра»¹.

На площади Трех Властей против музея строительства Бразилиа застроен (1980 г.) музей героя национально-освободительной борьбы в Бразилии XVIII в. Тирадентиса. Основным его экспонатом, определившим во многом объемно-пространственную структуру, станет переносимая в новую столицу знаменитая фреска работы Кандидо Портинари. Поэтому низкое, относительно небольшое здание как бы свернуто из бетонной ленты. В его зале будет закреплена на отnose от стены свода фреска, на которую падает верхний свет через фонарь-«завиток», а напротив устроен балкон для обозрения. На балкон с уровня земли посетитель сможет попасть по плите-мосту, на котором должна быть установлена громадная скульптурная голова Тирадентиса работы А. Сескьяти.

В начале 80-х годов Нимейер спроектировал для Бразилиа музей Индейца и несколько правительственных, общественных и жилых зданий.

По переписи 1980 г., население Бразилиа достигло почти 1 млн. 200 тыс. чел. Это живой город с развитой структурой, полный автомашин, движения, с большим числом строительных площадок.

Несмотря на все трудности и противоречия, которые Нимейер отмечал буквально в каждом своем выступлении, он с радостью видел возникший в пустыне «...простой, радушный, динамичный и монументальный... красивый и цивилизованный город» [2, с. 161].

Однако эти оценки — скорее желаемое, мечта. Действительность была иной. В том же интервью Нимейер подчеркивал: «...в Бразилиа столько же несправедливости и дискриминации, сколько в любом городе нашей страны...» [2, с. 161]. Несмотря на архитектурный контроль, Бразилиа неизбежно теряет много ценного из своего планировочно-образного замысла. В 1984 г. он говорил: «Нынешняя Бразилиа очень сильно изменилась, потеряла в определенной степени свою первоначальную целостность и неповторимость. Появилось множество зданий, которые нарушили задуманный архитектурный стиль столицы»¹.

И в результате в 1985 г., как сообщила газета «Известия», О. Нимейер решил покинуть свое детище и навсегда поселиться в Рио-де-Жанейро. Свое решение он объясняет теми изменениями, которые произошли в планировке города и назначении зданий. «Дворец президента превратился в клуб, дворец Итамарати — в нечто вроде роскошного отеля Майами, — заявил Нимейер. — Я люблю свое творение, но видеть, как его уродуют, не могу»². Но и в Рио он вскоре вновь занялся проектами для Бразилиа: театра под открытым небом на 5000 мест и зоны отдыха жителей столицы по сторонам шоссе вокруг искусственного озера Параноа³.

¹ За рубежом. — 1984. — № 23 (1248). — С. 22.

² Известия. — 1985. — 30 июня. — № 175.

³ Советская культура. — 1985. — 13 августа. — № 97.

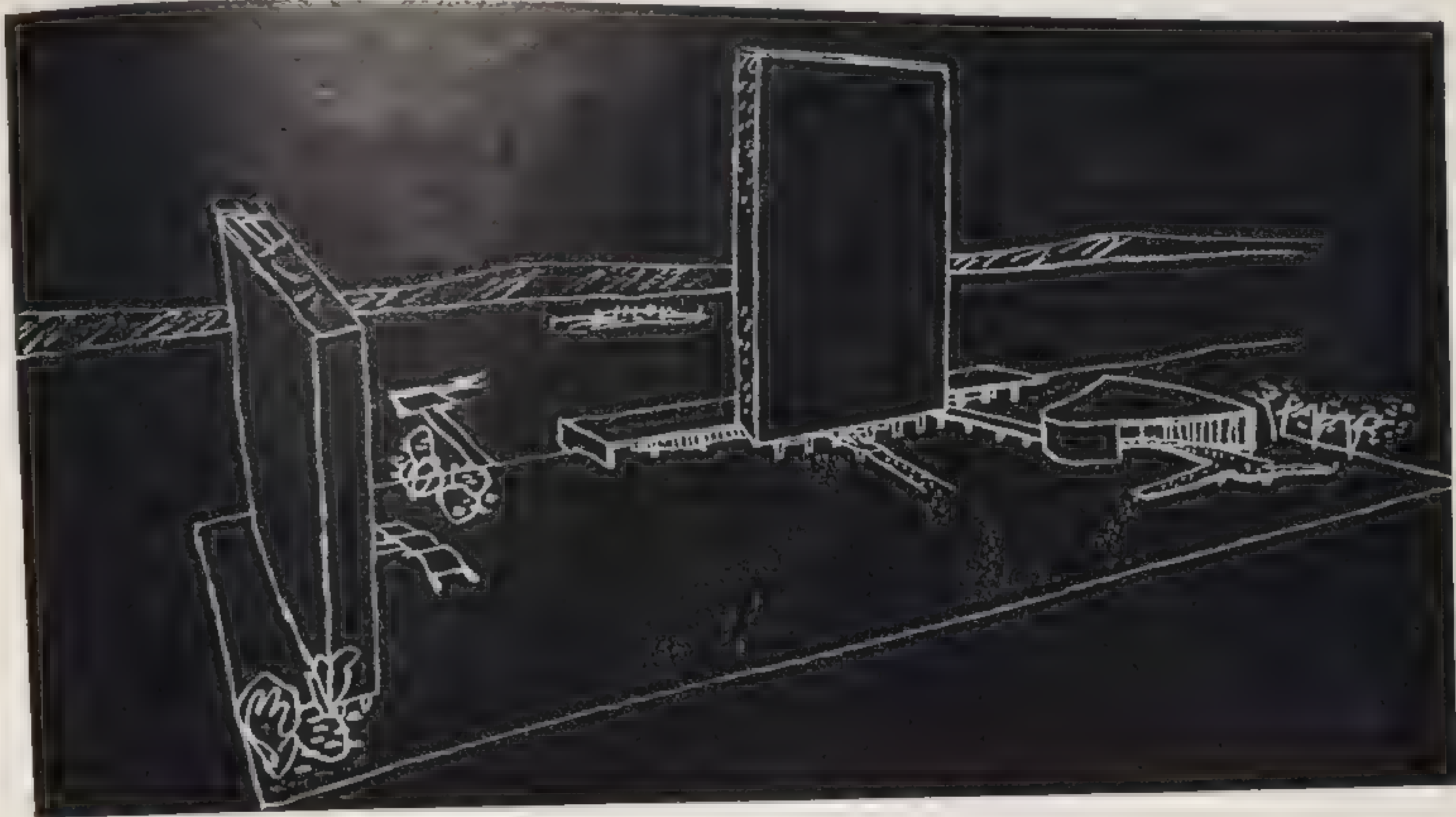
ЗАРУБЕЖНАЯ ПРАКТИКА

Особую и значительную область проектной, а отчасти и общественной деятельности О. Нимейера представляет проектирование по заказам правительств, общественных организаций и отдельных лиц, а также выступления в профессиональной и широкой прессе и педагогическая деятельность в различных странах мира. По числу проектов, разработанных для зарубежных стран, его можно сравнить среди архитекторов-новаторов XX века только с Ле Корбюзье, а по числу и значимости реализованных зарубежных объектов он, пожалуй, не знает равных себе. Сам архитектор в разгар своей международной активности, возможно не без преувеличения, писал: «Безусловно, строительство Бразилиа было большой удачей в моей профессиональной жизни, однако и пять лет путешествий и работы в Европе и на Ближнем Востоке обогатили меня ценным опытом, каким, может быть, не обладал никакой другой архитектор. Ведь речь идет не просто о командировках, когда едешь в другую страну и решаешь ту или иную задачу архитектуры и градостроительства, а о совершенно новом опыте архитектора, который в сопровождении лишь своего ассистента и макетчика путешествовал по всему миру, разрабатывая в рекордные сроки самые разнообразные проекты, забывая о комфорте и личной жизни, думая лишь о том, как лучше выполнить многочисленные предложенные ему работы. И все это без малейших колебаний, не идя на компромиссы, веря в свои способности и профессиональное мастерство, приобретенное за долгие годы работы» [2, с. 137].

Одним из первых самостоятельных произведений Нимейера был павильон Бразилии на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке, а вскоре и его бразильские работы вызвали интерес в Европе и в Северной Америке.

В 1947 г. Нимейер в числе десяти крупных архитекторов и инженеров из разных стран¹ был приглашен консультантом для участия в проектировании комплекса зданий штаб-квартиры Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке и обогатил проект оригинальными композиционными идеями. Во время этой работы он выполнил свои первые проекты для строительства в США (например, вилла Тримейн в Калифорнии). В 1955 г. он создал проекты музея современного искусства для Каракаса и экспериментального жилого дома для Международной выставки

¹ В числе других консультантов были приглашены Ле Корбюзье, швед Свен Маркеллиус, советский инженер Н. Басов, архитекторы из Бельгии, Великобритании, Китая, Уругвая и других стран.



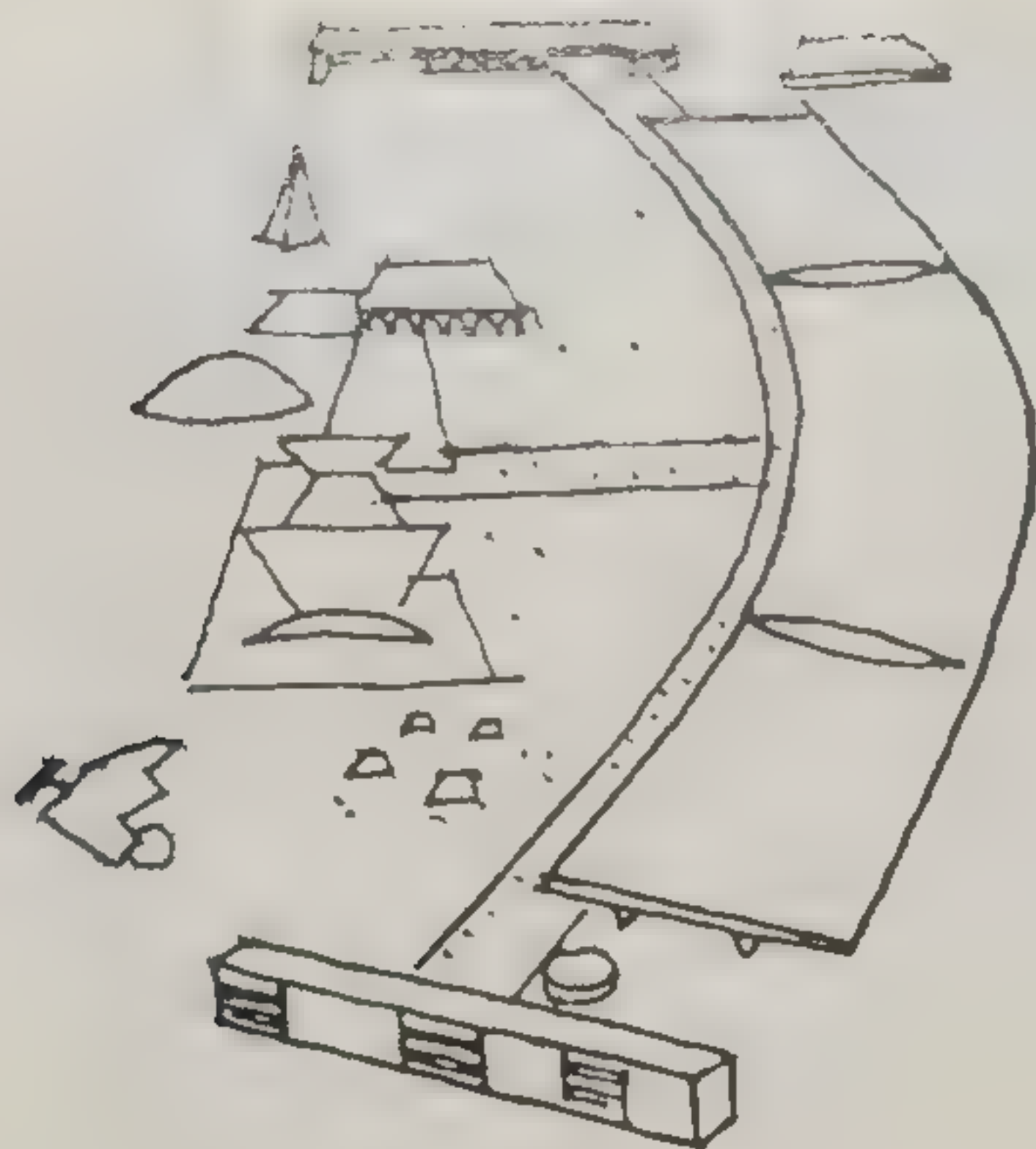
Проект комплекса зданий штаб-квартиры Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке, 1947 г. Эскиз О. Нимейера

жилища («Интербау») в Западном Берлине (завершен строительством в 1957 г.). Это был первый или начальный период международной проектной деятельности мастера.

С 1962 г. начался второй, качественно новый период, практически постоянная работа по зарубежным заказам, которая в 1964—1974 гг., во время вынужденной фактической политической эмиграции зодчего была основной областью его творческой деятельности.

В работах Оскара Нимейера для других стран, как и в бразильских, проявились яркость и своеобразие его творческой личности, которые позволяют, с одной стороны, относительно легко пересекать этнокультурные границы, проникать в потребности, задачи и особенности различных регионов и их архитектур, с другой стороны, как бы подниматься (и, возможно, не без влияния идей Ле Корбюзье), ставить себя как зодчего выше государственных границ и местных архитектурных стереотипов, выходя на общие (глобальные), но индивидуально понимаемые задачи и проблемы архитектуры. Для Нимейера это прежде всего проблема усиления образной выразительности крупной архитектурной формы (во всем диапазоне ее от чистого геометризма до образительности и воспроизведения символа), в чем он видел свою задачу гуманизации архитектуры.

На протяжении всей творческой жизни он не устает повторять: «Каждый архитектор должен идти своим путем, в соответствии со своим темпераментом и возможностями. Мой путь — это поиски новых оригинальных пластических форм и изгибов, которые представляют такие богатые возможности для работы» [2, с. 176]. В то же время постановка архитектурной задачи как прежде всего формальной, нацеленной на но-



Проект комплекса международных выставок в Триполи, Ливан, 1962 г. Эскиз О. Нимейера

визну, фактически снимала в творческом мышлении архитектора необходимость поиска путей вписывания проектируемого сооружения в существующее окружение и шире — в контекст среды.

Проблема гуманизации архитектуры, в понимании Нимейера, не исчерпывается вниманием к формальному решению, а обоснованно начинается с более широких, надформальных ее задач или социальной направленности.

Как профессионал-проектировщик, Нимейер выполнял заказы на сооружения самого разного назначения, но характерна именно для него и особенно для международной проектной деятельности работа по заказам прогрессивных общественных организаций.

Особое место и градостроительное значение приобрело здание ЦК Французской коммунистической партии в Париже (1965—1981 гг.). Сам Нимейер писал, что предложение разработать проект было для него «неожиданной честью» [2, с. 157], и он работал над ним с увлечением и требовательностью к себе. Совместно с бразильским мастером работали французские архитекторы и инженеры.

Здание искусно вписано в ограниченный по размерам участок сложной конфигурации. Его высота и изгиб корпуса в плане определены с учетом окружающей застройки. Основные помещения для посетителей (вестибюль, залы заседаний и экспозиционные, библиотека) размещены ниже уровня земли. Два нижних подземных этажа занимает гараж. Шестиэтажный административный корпус, как бы парящий над стилобатом, образует своеобразный фон для пологого купола зала пленумов, искусственного рельефа с «каньоном» главного входа и малых форм. Поверхность купола создает неожиданные пространственные эффекты в интерьере. Как и в бразильских многоэтажных зданиях Нимейера, вертикальные коммуникации собраны в лестнично-лифтовые башни, массивность которых оттеняет зеркальный блеск сплошного стекла фасадов, почти не имеющих переплетов.

Нимейер заявлял, что здание ЦК ФКП «призвано стать символом нашей общей неустанной борьбы за мир и справедливость, к которым мы так стремимся» [2, с. 133—134]. Эта цель предопределила образное решение. Хотя автор неоднократно указывал на обусловленность изгиба административного корпуса условиями участка, его трактовка становится ясной из эскиза, где поверхность фасада развевается волной, как полотнище пролетарского знамени, на фоне которого укреплены серп и молот. В процессе осуществления проекта скульптурная эмблема приобрела более обобщенный геометрический рисунок. Здание ЦК ФКП стало одной из достопримечательностей Парижа.

Реализуя социальные идеалы своей профессиональной деятельности и продолжая традицию прогрессивной архитектуры Франции¹, О. Нимейер построил Дом культуры в Гавре (1981 г.), два лаконичных конoidalных объема которого, почти не имеющие проемов, вмещают большой театрально-концертный зал, лекционные залы, учебные кабинеты, кружковые помещения, студии, дискотеки и т. п.

В 1971 г. муниципалитет Гавра, возглавляемый левыми силами, обратился к О. Нимейеру с предложением разработать проект городского Дома культуры. В годы после второй мировой войны под воздействием демократического движения во Франции было построено множество Домов молодежи и несколько крупных Домов культуры, в том числе Музей-Дом культуры в Гавре (1961 г.)². Однако в данном случае речь шла о многофункциональном комплексе, размещаемом к тому же в самом центре города на месте разрушенного в годы войны городского театра.

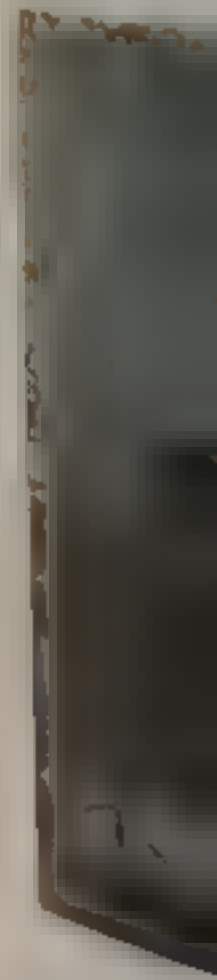
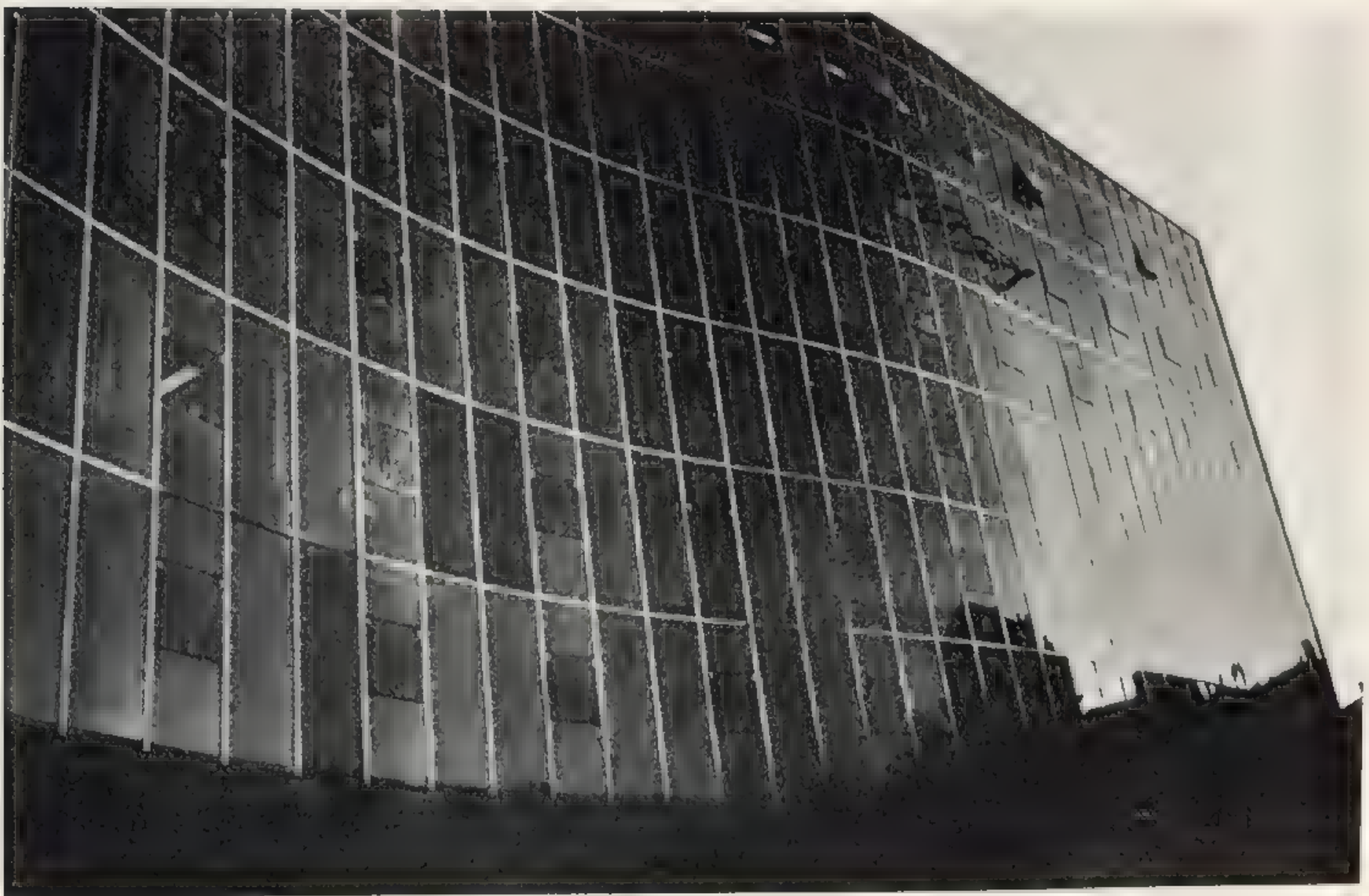
О. Нимейер задумал, по существу, широкую (или комплексную) реконструкцию просторной прямоугольной площади Шарля де Голля, обращенной к так называемому Торговому бассейну и окруженной строгими домами, которые были построены по проекту великого французского архитектора О. Перре.

Как писали советские архитекторы Г. Булдаков и Н. Лейбошиц: «Основная идея О. Нимейера заключалась в том, чтобы возродить традиционную роль площади как средоточения городской жизни, подключить ее к пульсирующему ритму улицы»³. По контрасту с ортогональностью существовавшей застройки, которая, по традиционной планировочной логике, требовала регулярной, классической постановки здания по оси площади, архитектор построил неожиданную композицию вдоль диагонали площади. Новый культурно-торговый «форум», который горожане стали называть «Пространство Оскара Нимейера», задуман двухъярусным, с пластичными криволинейными парапетами и рампами для пешеходов. В нижнем ярусе, защищенном от ветров, дующих с океана, проективщики расположили магазины, рестораны, библиотеку, дискотеку, автостоянки.

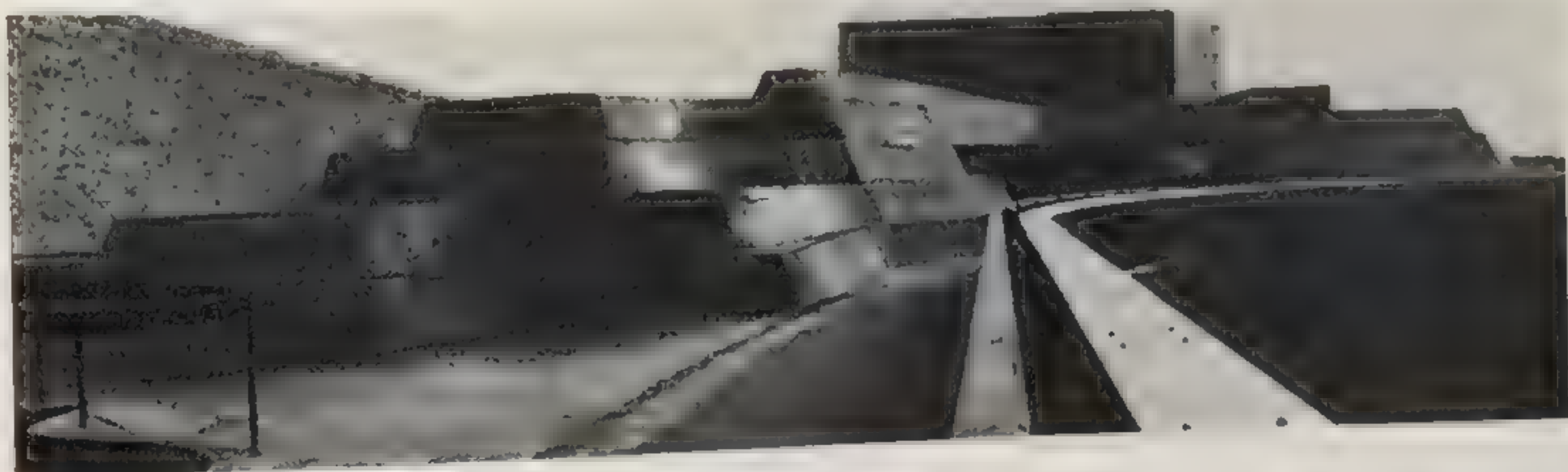
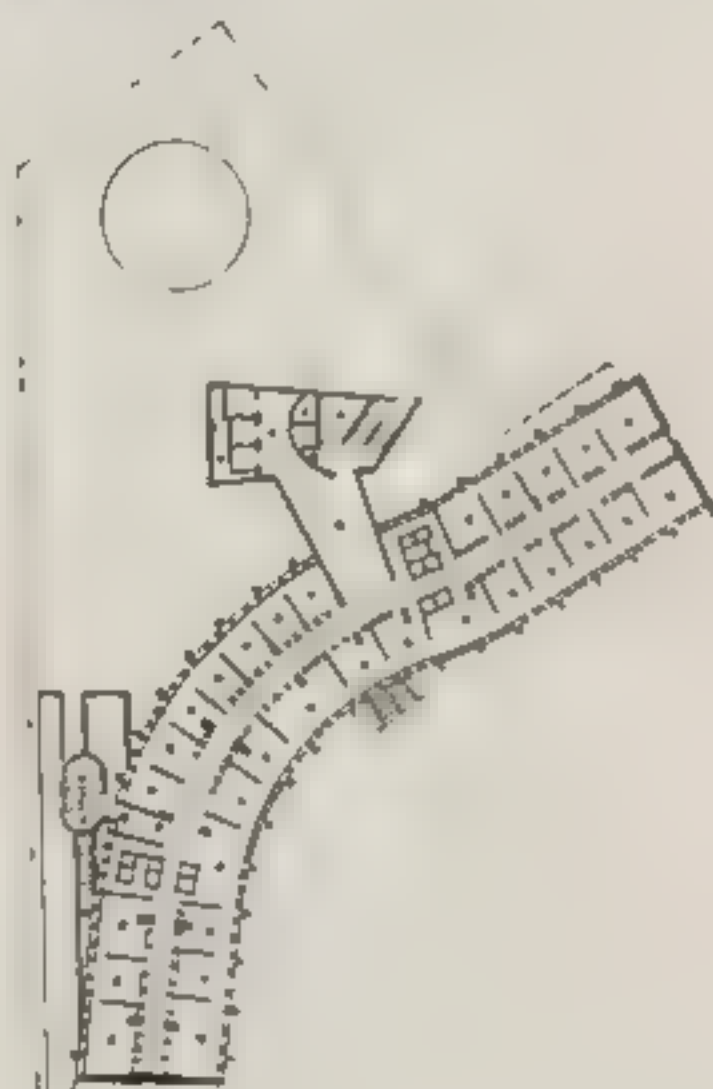
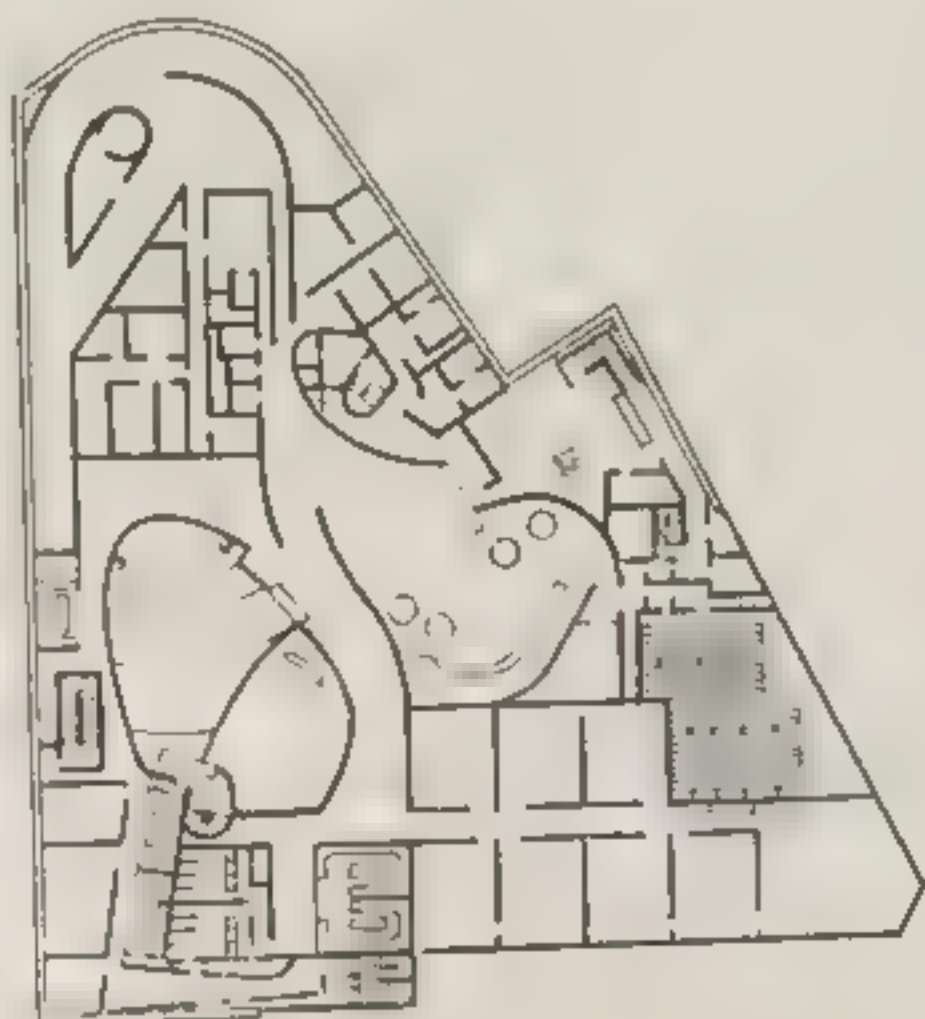
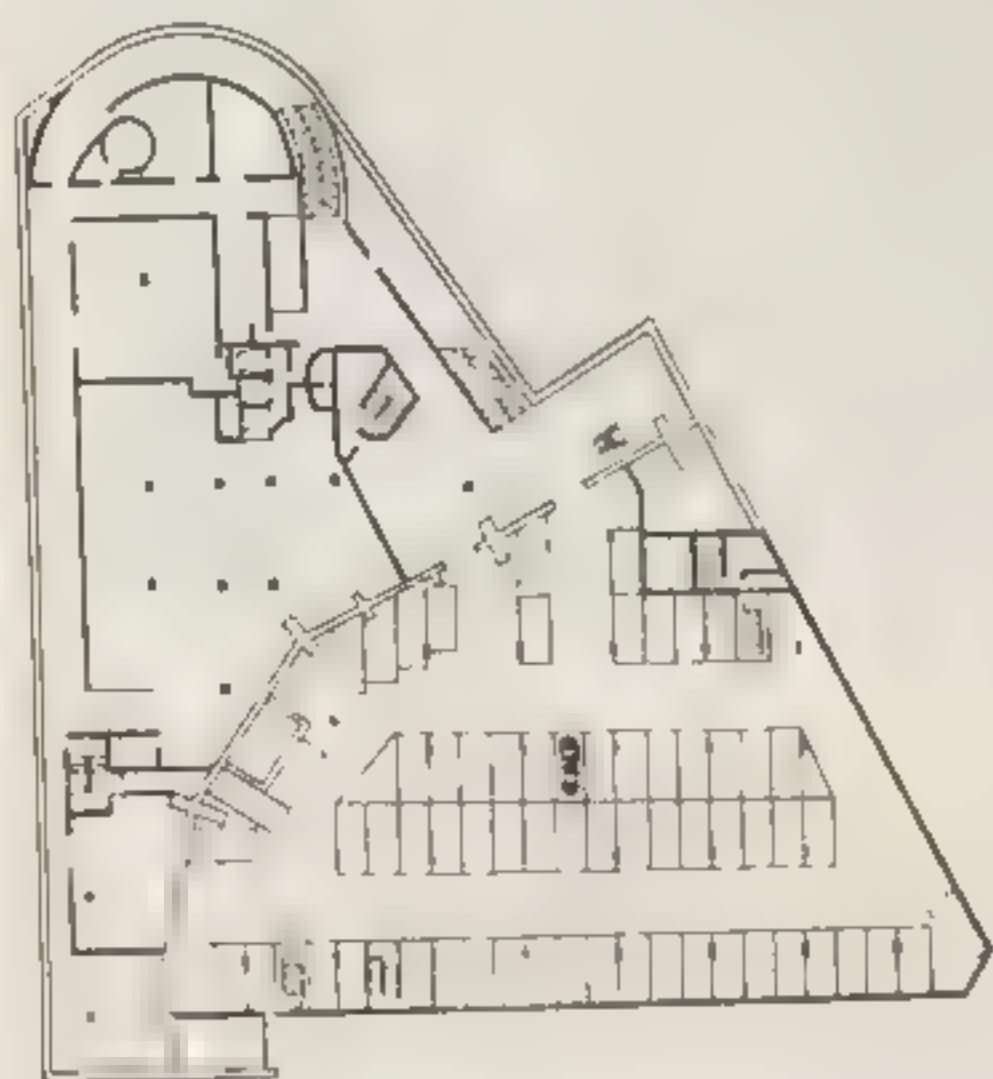
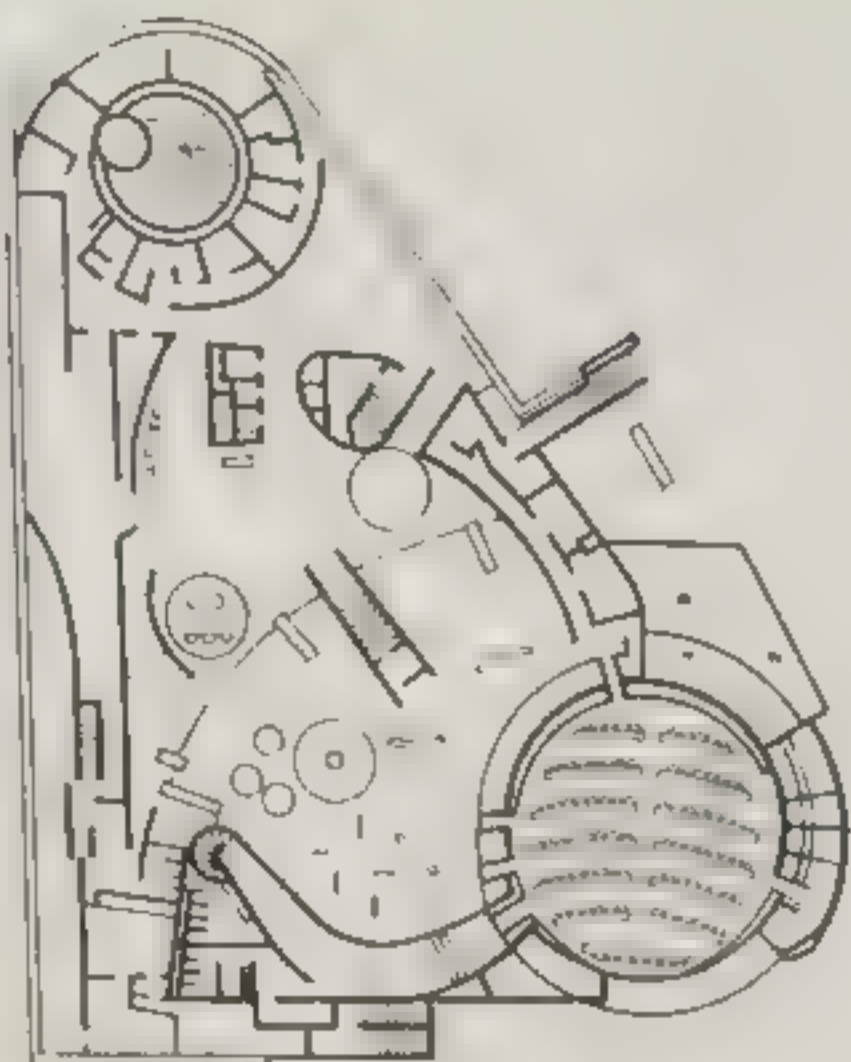
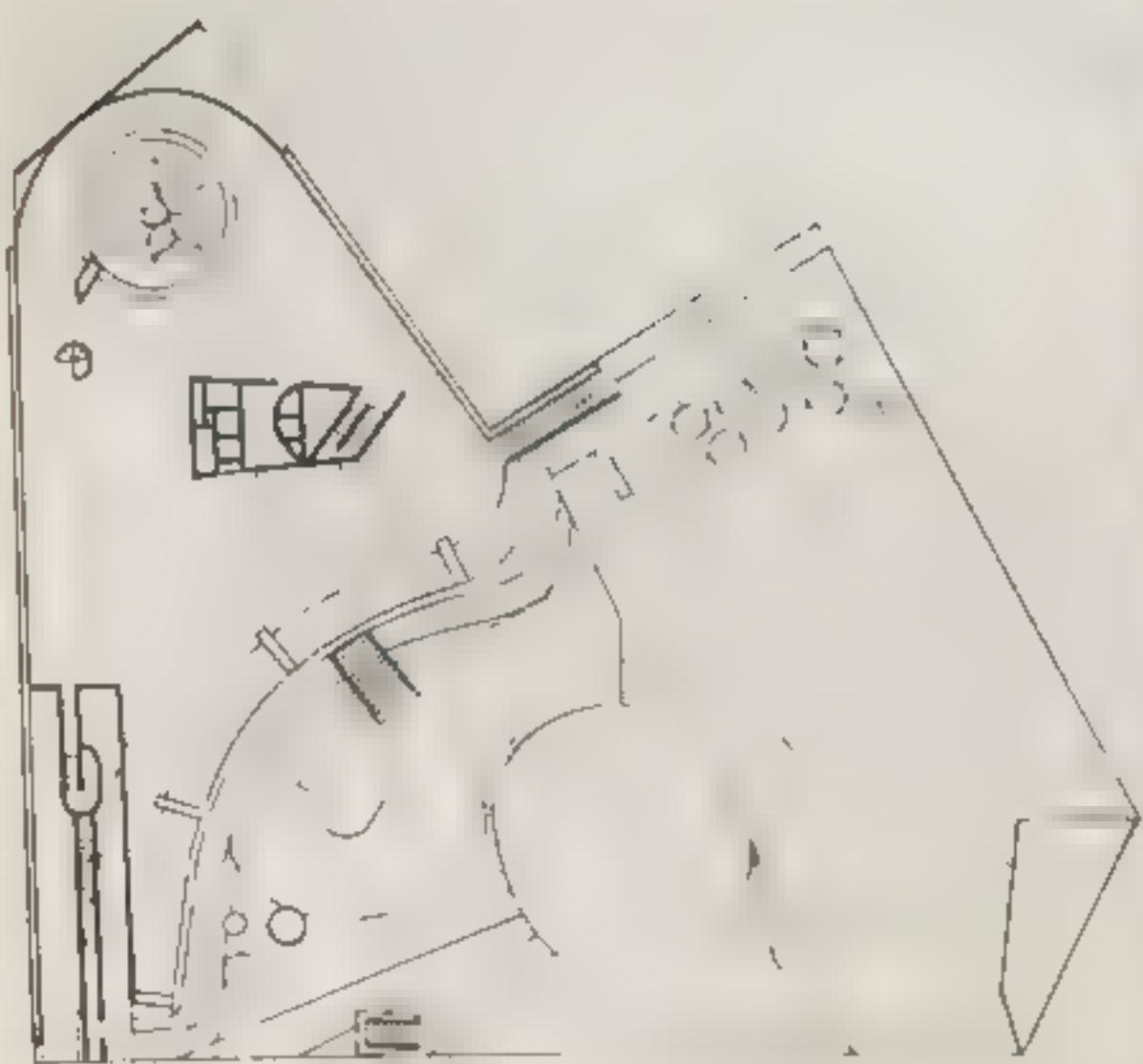
¹ Эрн И. В. Влияние прогрессивных организаций на формирование зданий культурного назначения для трудящихся (Франция). — В кн.: Архитектура Запада. 2. Социальные и идеологические проблемы. — М., 1975. — С. 175—196.

² Эрн И. В. Указ. соч. — С. 191, 194—195.

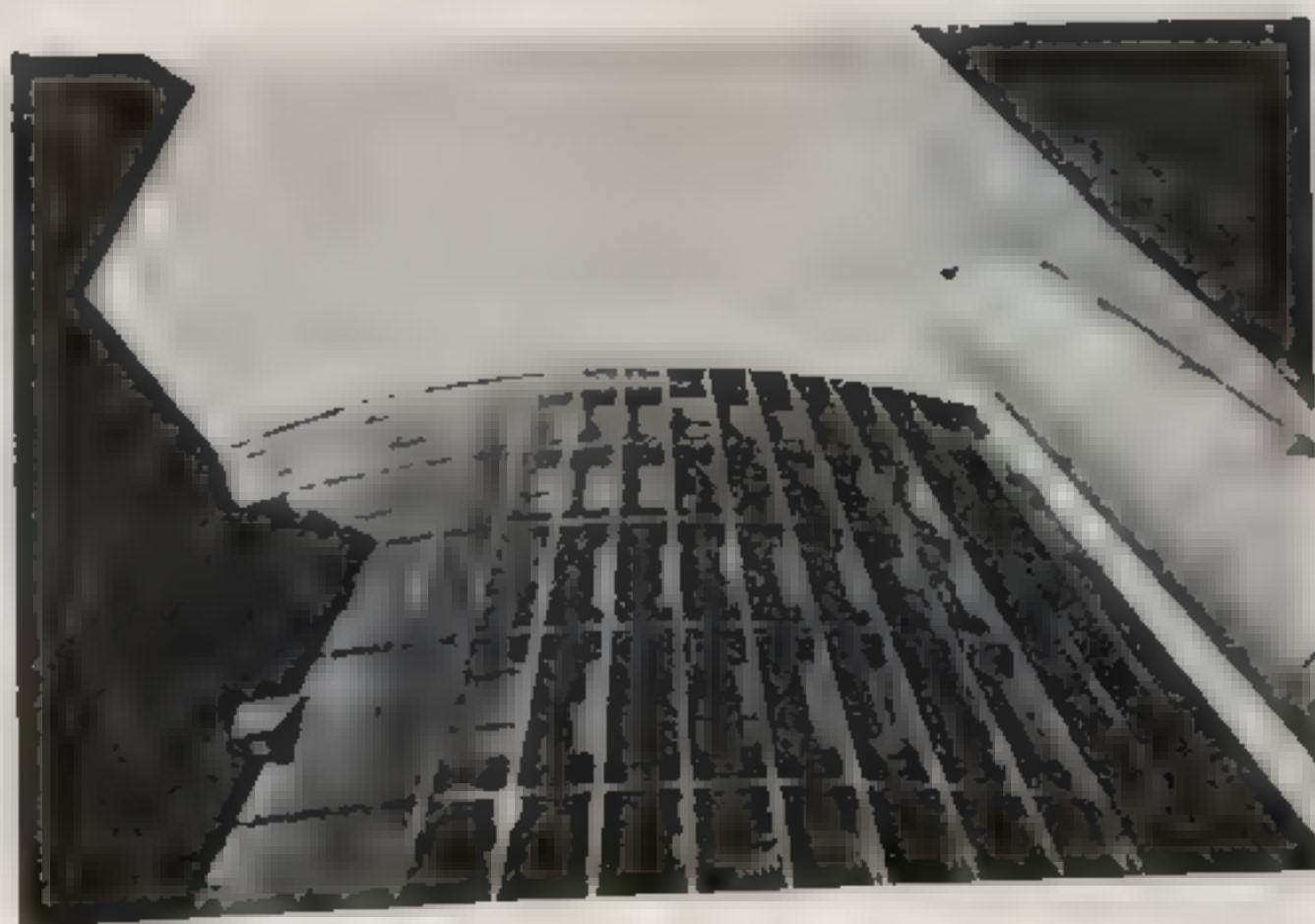
³ Ленинградская панорама. — 1983. — № 4. — С. 21.

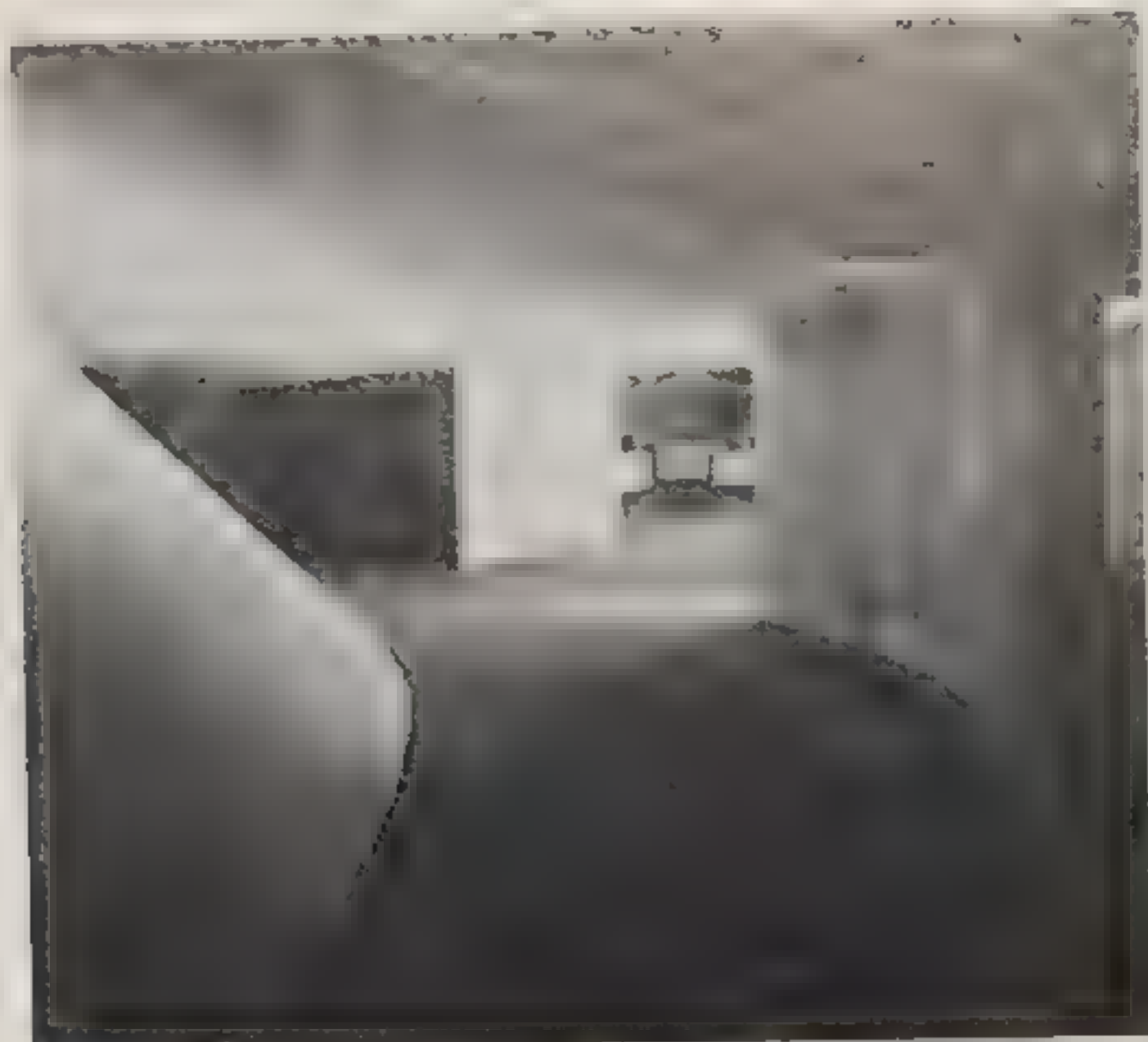


Здание
лузской
риже,
этажей



Здание Центрального Комитета Французской коммунистической партии в Париже, 1966—1981 гг. Общий вид, планы этажей, детали

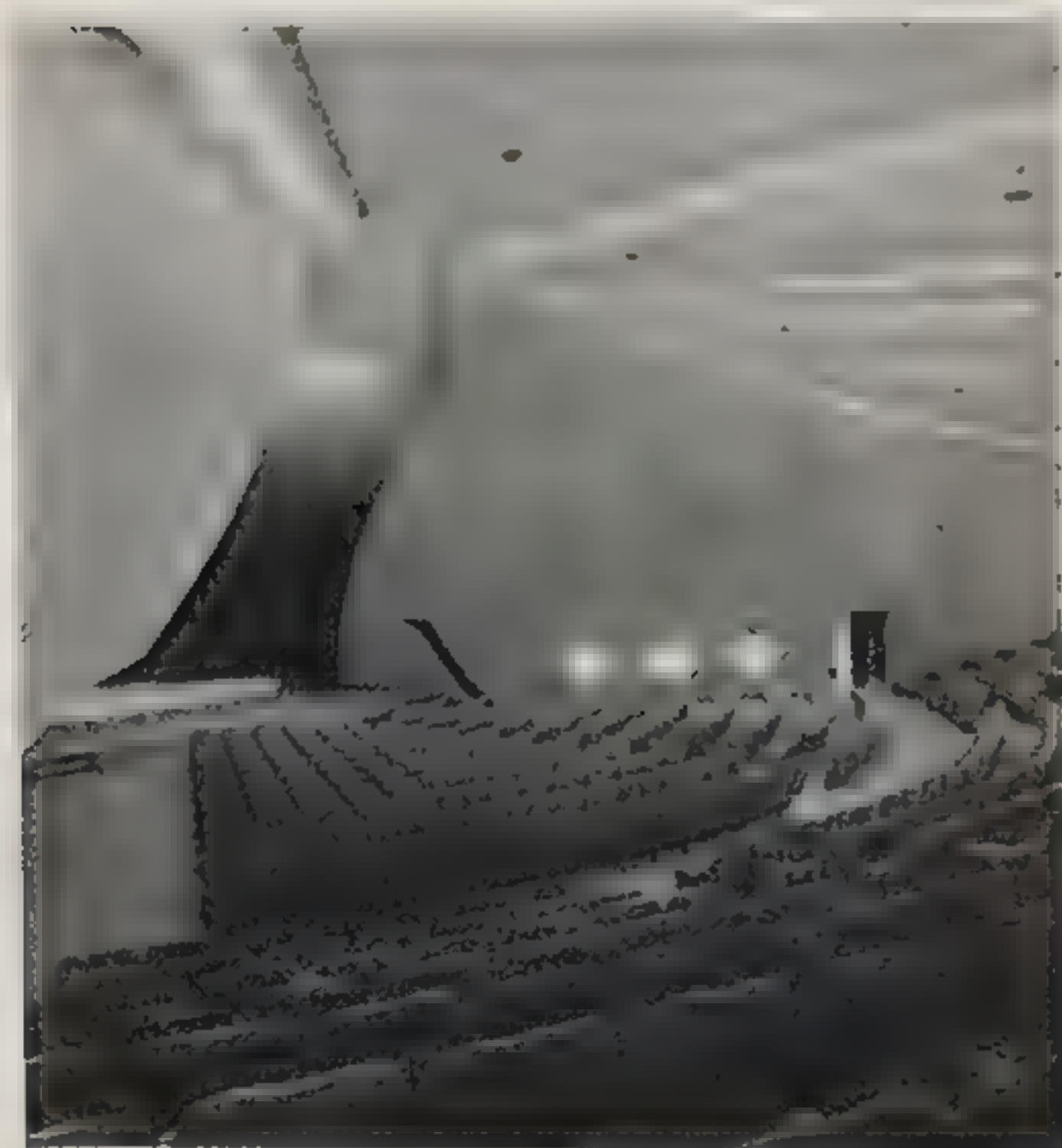




Здание Центрального Комитета Французской коммунистической партии в Париже, 1966—1981 гг. Интерьеры

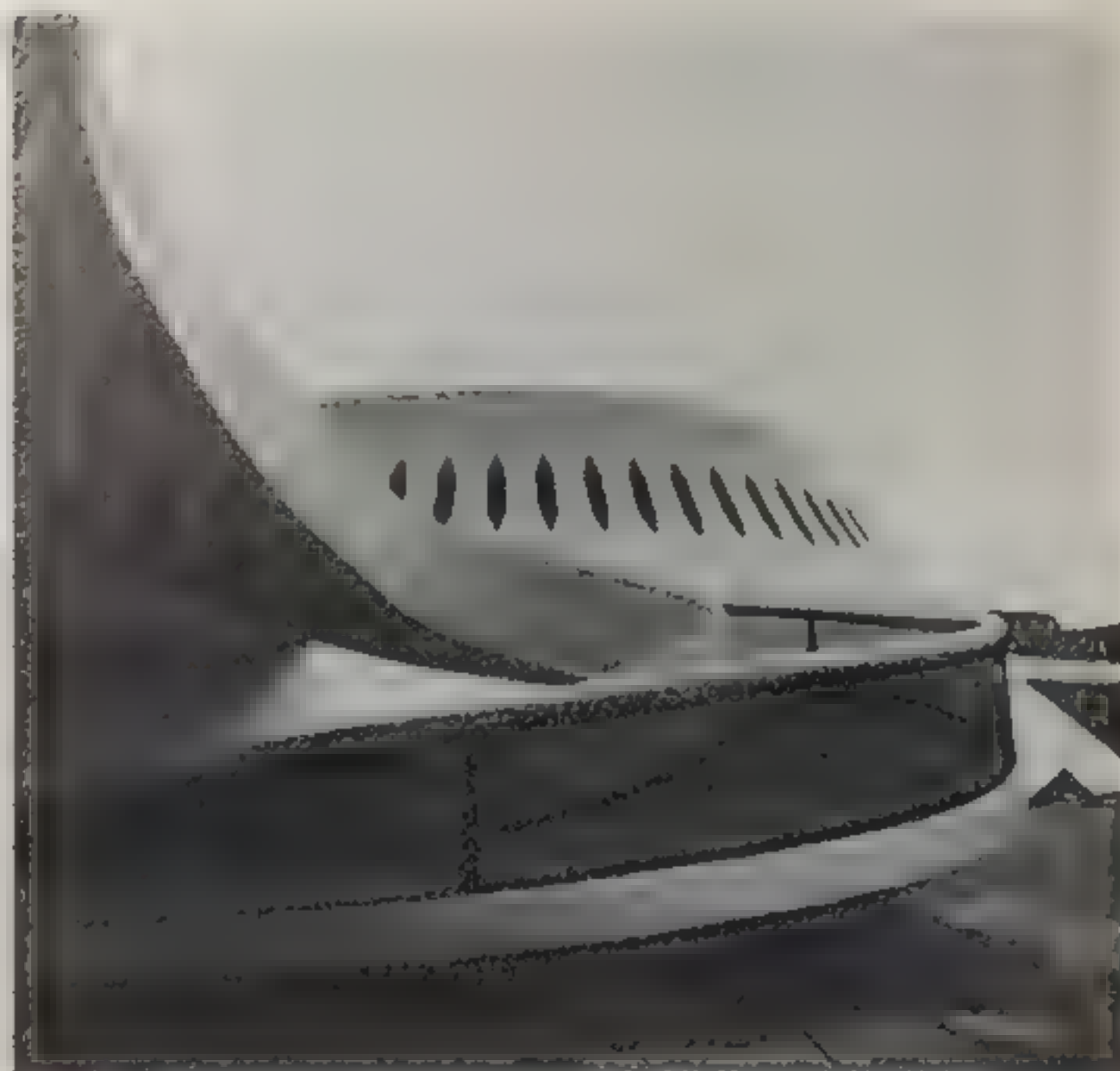
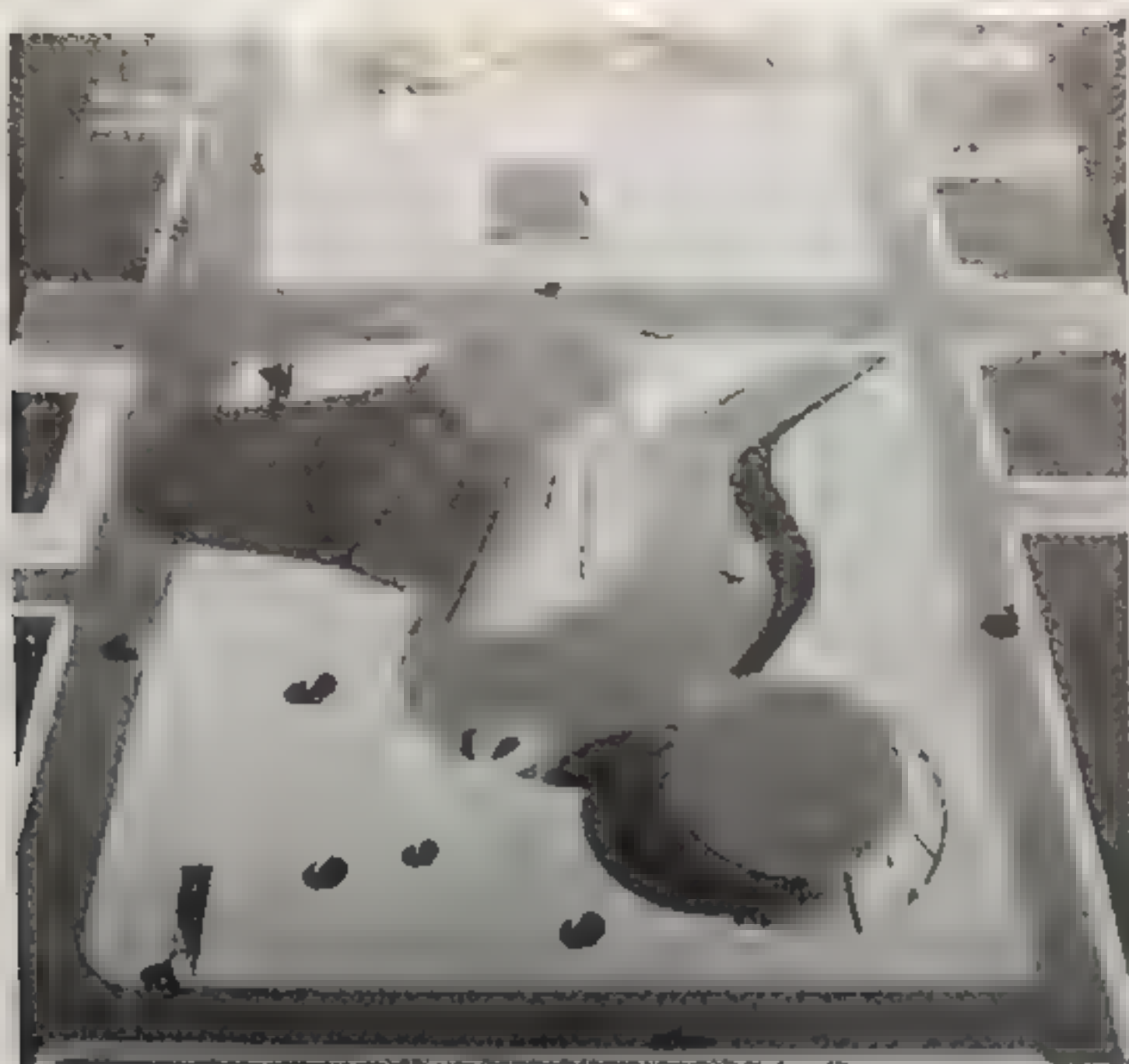


Биржа труда в Бобиньи близ Парижа, 1978 г. Общий вид, главный вход, интерьер главного зала



Над площадью возвышаются два мощных, почти не имеющих проемов коноидальных объема, масса и светлая бетонная поверхность которых резко контрастируют с мелким ритмом плоскостей домов по периметру площади. Автор акцентировал пространственность построения, усиливающую пластичность композиции. Он говорил: «Меня не устраивала площадь, элементы которой люди воспринимают с одной точки зрения». Ту же роль играет расчленение объемов: «Когда имеется два здания, между ними существует пространство; оно становится частью архитектуры»¹. Более того, формы зданий придают пространству динамику, как бы закручивают площадь вокруг себя, обогащают и оживляют суховатую застройку.





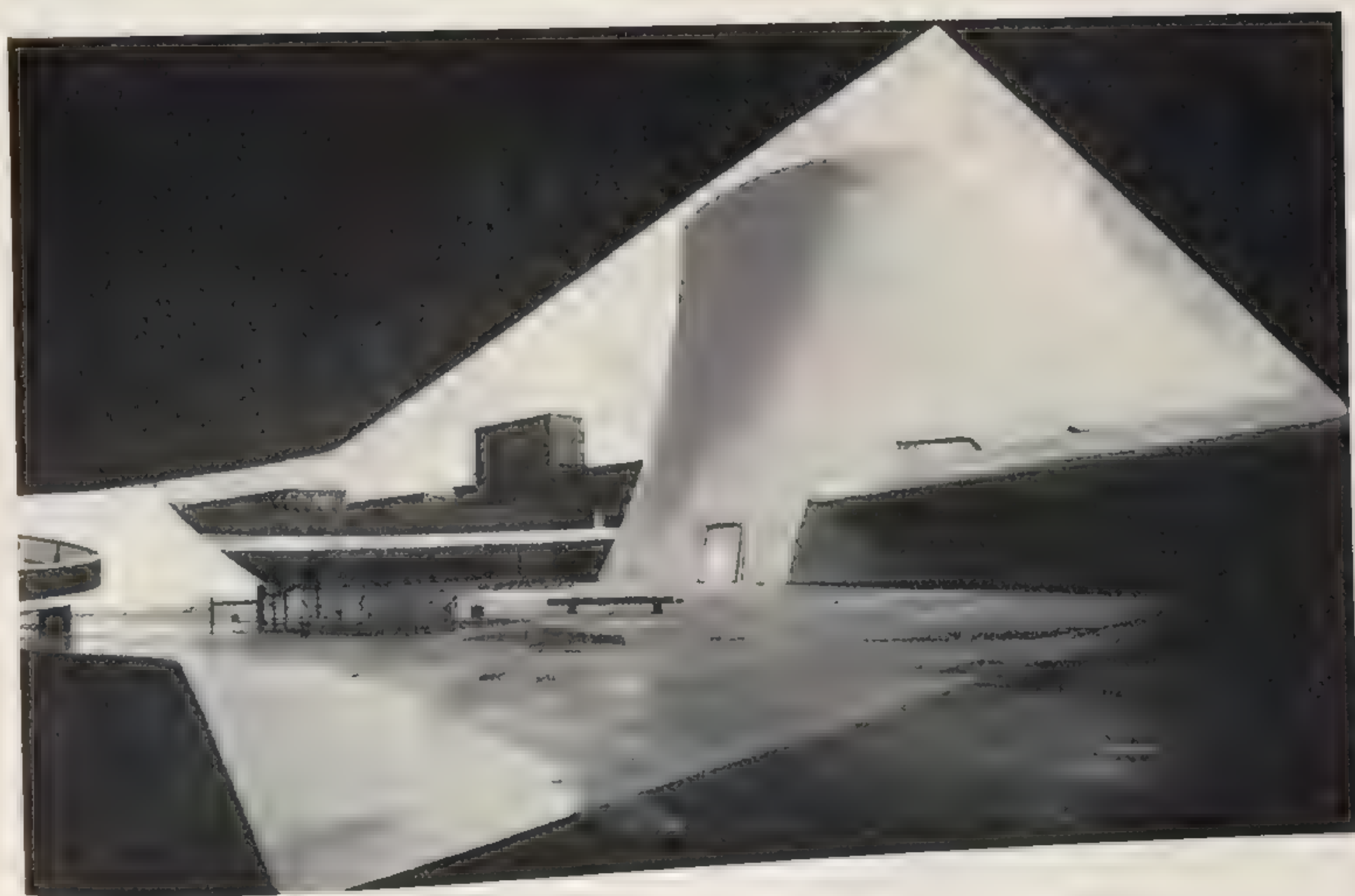
Тонкие железобетонные оболочки скрывают сложное, изысканно распланированное внутреннее пространство. В более низком объеме расположены зал многоцелевого назначения с изменяющимся от 300 до 600 числом мест, малые конференц-залы, административные помещения, студии, помещения для звукозаписи. Основное помещение в главном объеме — театр с амфитеатром на 1155 мест, кинозал на 300 мест, просторные фойе, кафе и т. п.

Открытие гаврского Дома культуры в 1982 г. стало праздником города, главным событием фестиваля искусств. На стену проецировались диапозитивы, показывающие эпизоды истории Гавра¹. А вскоре комплекс Дома культуры стал крупнейшей сценической площадкой города и местом прогулок и отдыха горожан.

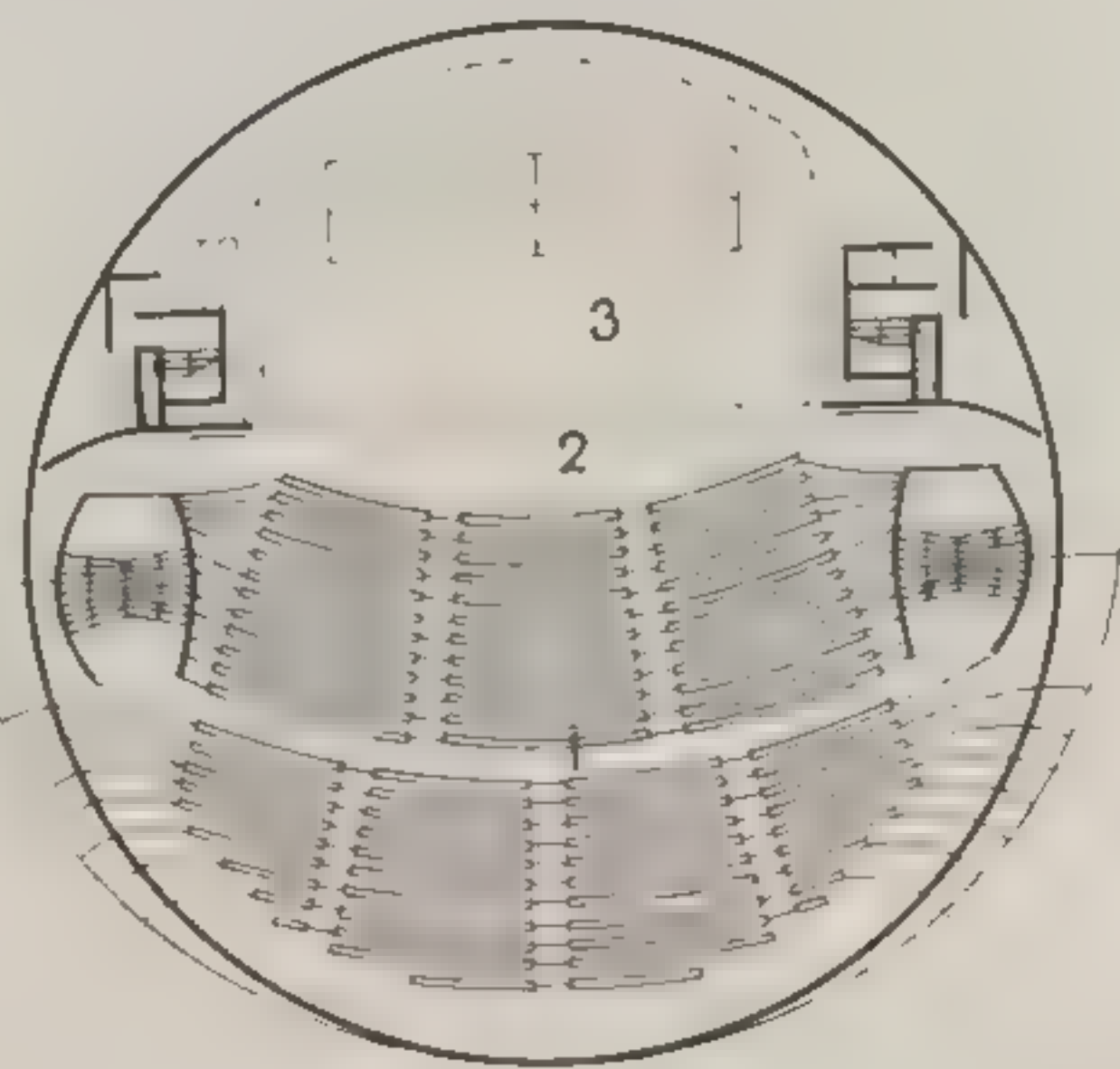
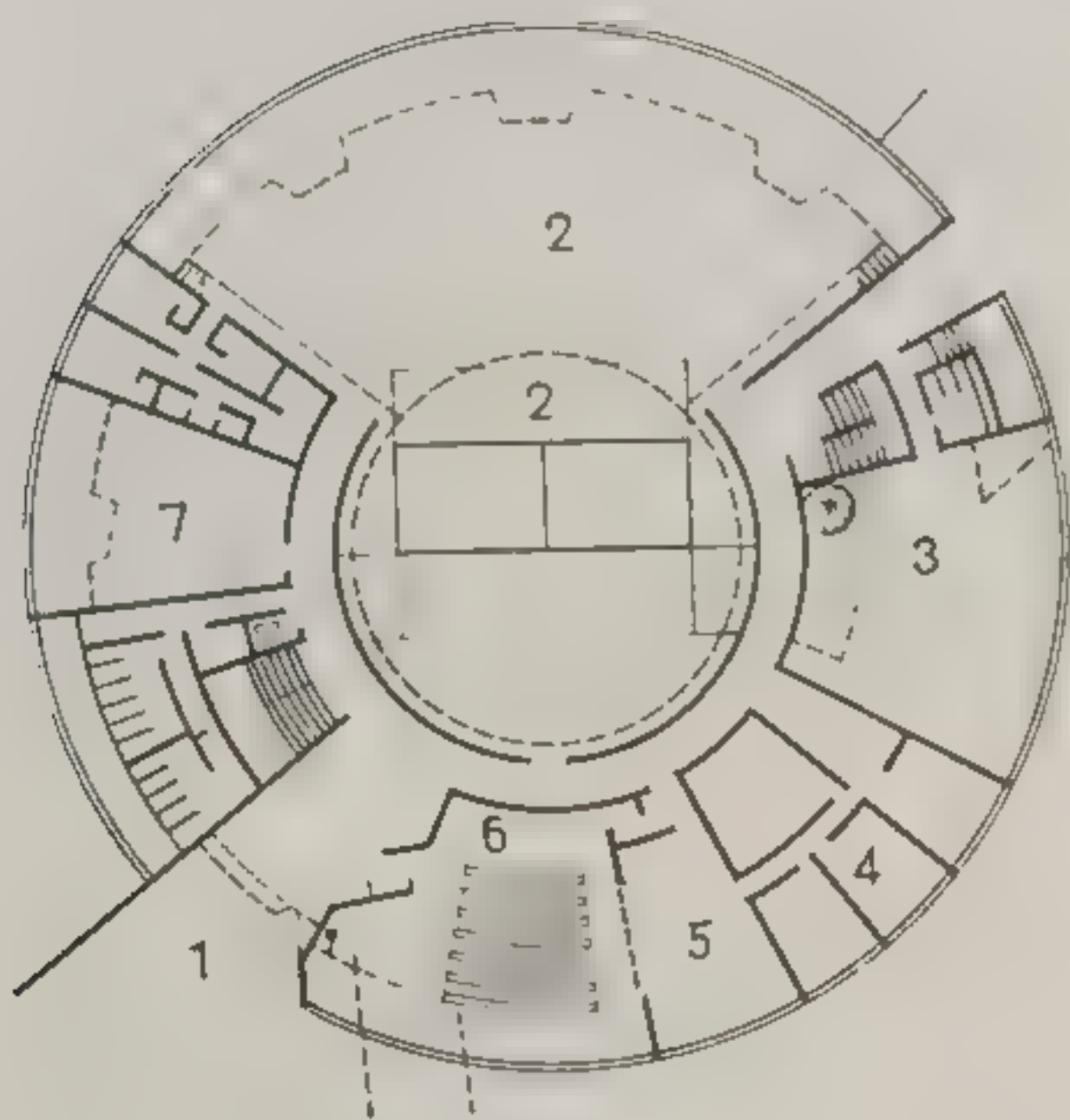
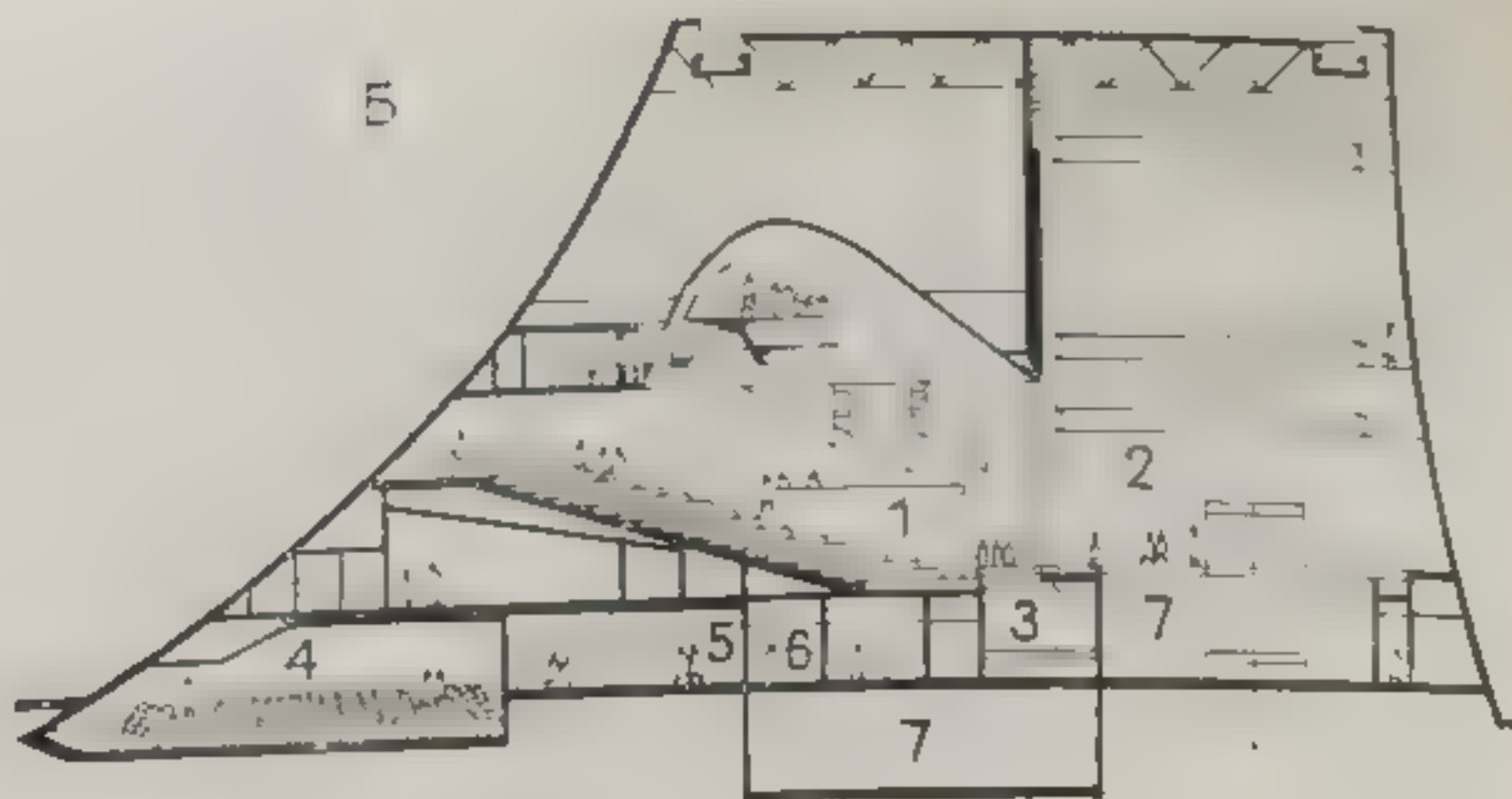
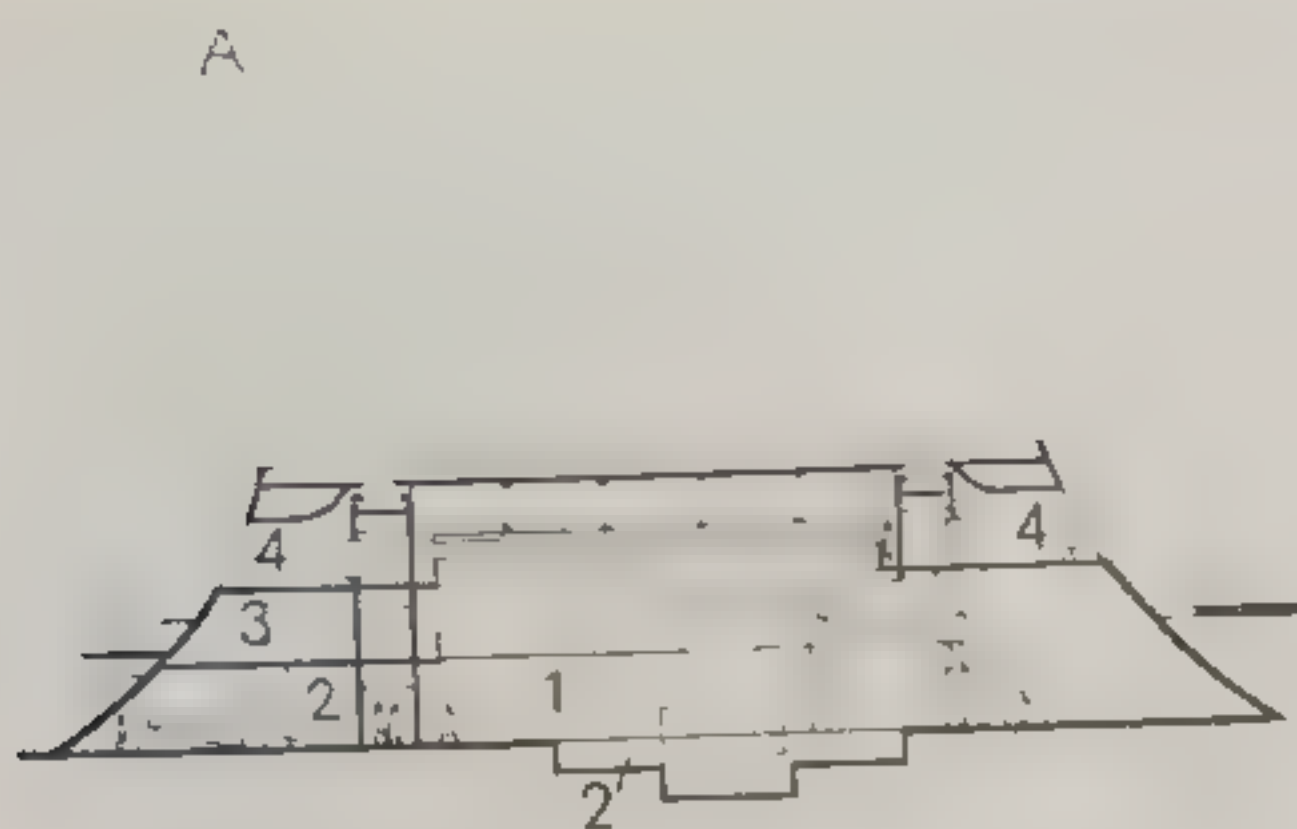
Другим важным направлением была работа Нимейера для прогрессивных правительств развивающихся стран. «Если в этих странах нет передовой техники, не хватает квалифицированной рабочей силы, — писал зодчий, — то они зато полны порыва и вдохновения, желания утвердить свою волю к созданию нового, что, на мой взгляд, важнее всего» [2, с. 180].

Наиболее крупные и комплексные работы Нимейер вел по заказам правительства Алжира, дав предложение по развитию города Алжира и спроектировав крупные университетские комплексы, а также создав в Алжире архитектурную школу, построенную на новых принципах преподавания. Нимейер стремился воспитывать в ней не просто квалифицированных проектировщиков, но подлинных борцов за социальный прогресс, за национальную независимость, за строительство новой культуры молодой страны: «Мы хотим, чтобы студент выходил из школы не просто специалистом в своей области, а современным человеком, знакомым с проблемами, стоящими перед миром и перед его страной, готовым принять участие в их решении» [2, с. 173].

Цельность и активность личности О. Нимейера сказались в том, что его работы для других стран 40-х — начала 60-х годов, особенно на ста-

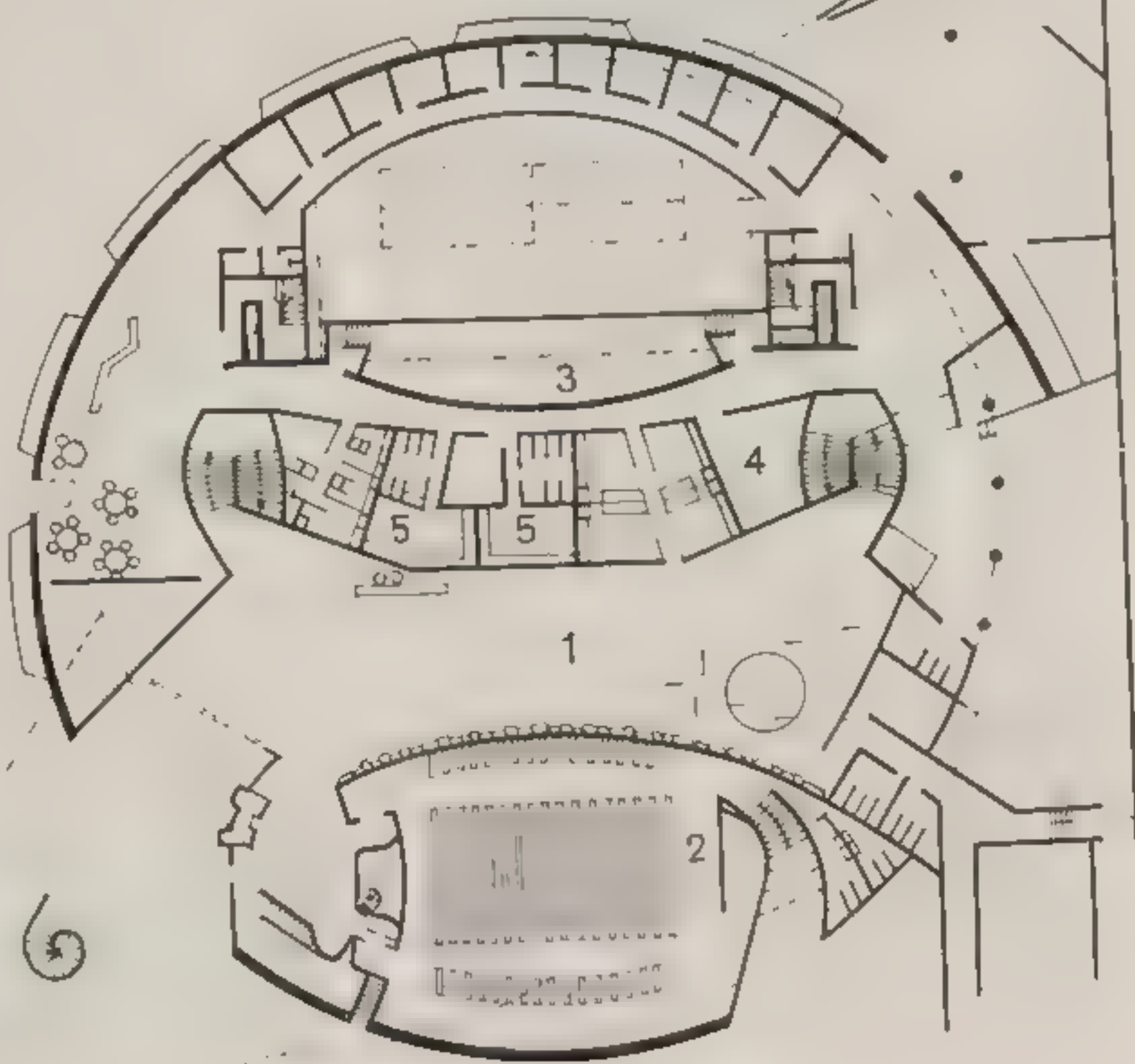


Дом культуры в Гавре, 1981 г. Фото с макета, фрагменты



Дом культуры в Гавре, 1981 г. Планы, разрезы:

А — зал многоцелевого назначения. План: 1 — зал приемов, 2 — трансформируемый зал от 300 до 600 мест, 3 — театральная студия, 4 — студия звуко- и видеозаписи, 5 — зал хранения записей, 6 — аудитория на 80 мест, 7 — зал хранения документации. Разрез: 1 — зал, 2 — аудитория, 3 — конференц-зал, 4 — конторские помещения. Б — театр. План верхнего уровня: 1 — зал на 1155 мест, 2 — просцениум (или оркестровая яма), 3 — сцена. План нижнего уровня: 1 — зал для приемов и выставок, 2 — кинозал или конференц-зал на 300 мест, 3 — оркестровая яма, 4 — артистические помещения, 5 — санузлы для зрителей. Разрез: 1 — театральный зал, 2 — сцена, 3 — оркестровая яма, 4 — кинозал, 5 — зал для приемов и выставок, 6 — санузлы, 7 — технические помещения.



дии проектов, стилистически не отличались от его произведений для строительства в Бразилии. Соответственно изменение их образного характера во времени отражает творческое развитие Нимейера в целом. Очевидные параллели связывают виллу Тримейн с проектами особняков близ Рио-де-Жанейро, жилой дом для выставки в Западном Берлине с многоэтажными сооружениями в Бразилии. Музей в Каракасе доводит до завершенности композиционный замысел неосуществленного проекта аудитории в Сан-Паулу и сам получает дальнейшее развитие в зданиях Национального конгресса в Бразилиа, а выставочный комплекс в Триполи (Ливан) прямо перекликается с факультетом естественных наук университета Бразилиа.

В оценке единообразия творческой манеры Нимейера в его работе для иной экономической, социальной, политической и культурной среды нельзя игнорировать роль и значение характера заказа, получаемого из другой страны — особенно в условиях современного капитализма со свойственной ему системой «звезд» в различных областях искусства. Как известно, «звезда» часто становится узником в созданной ею или для нее стилевой (нередко позолоченной) клетке — «имидже», попытки вырваться из которой безжалостно пресекаются.

Ведь заказ передается определенному архитектору — особенно зарубежному — в прямом расчете на его «фирменный стиль», причем не только (обязательно рекламируемое впоследствии) авторство мастера повышает престижную ценность объекта, но и сам заказчик заинтересован в получении объекта определенной и отвечающей манере данного архитектора стилевой характеристики. Это требование заказа, по-видимому, особенно жестко соблюдается в отношении мастера такой ярко выраженной индивидуальности, как Нимейер.

Но не только социально-экономические и профессиональные условия проектной деятельности в капиталистическом обществе с неизбежностью приводили Нимейера к проектированию объектов, включая, например, деловой центр в Майами, предназначенных для обслуживания или выражения интересов господствующих классов. Здесь, безусловно, имел место как бы «очищенный», отвлекающийся от прагматической цели заказа профессионально-художественный интерес к теме, типологически, возможно, противоречащей социально-политическим симпатиям архитектора, но привлекающей возможностями реализации композиционной задачи.

Творческая активность О. Нимейера проявляется в постоянной заряженности на работу, в готовности приниматься за проектирование каждого угодно объекта почти в любой части света. Он разрабатывал проекты обычно с выездом на место для ознакомления с условиями, но часто и без этого — в уверенности, что может выработать решение, образ как бы спонтанно, на основе конкретного ответа на задачу, а не на мимолетные условия. Да и сами эти условия воспринимались зодчим как проходящие.

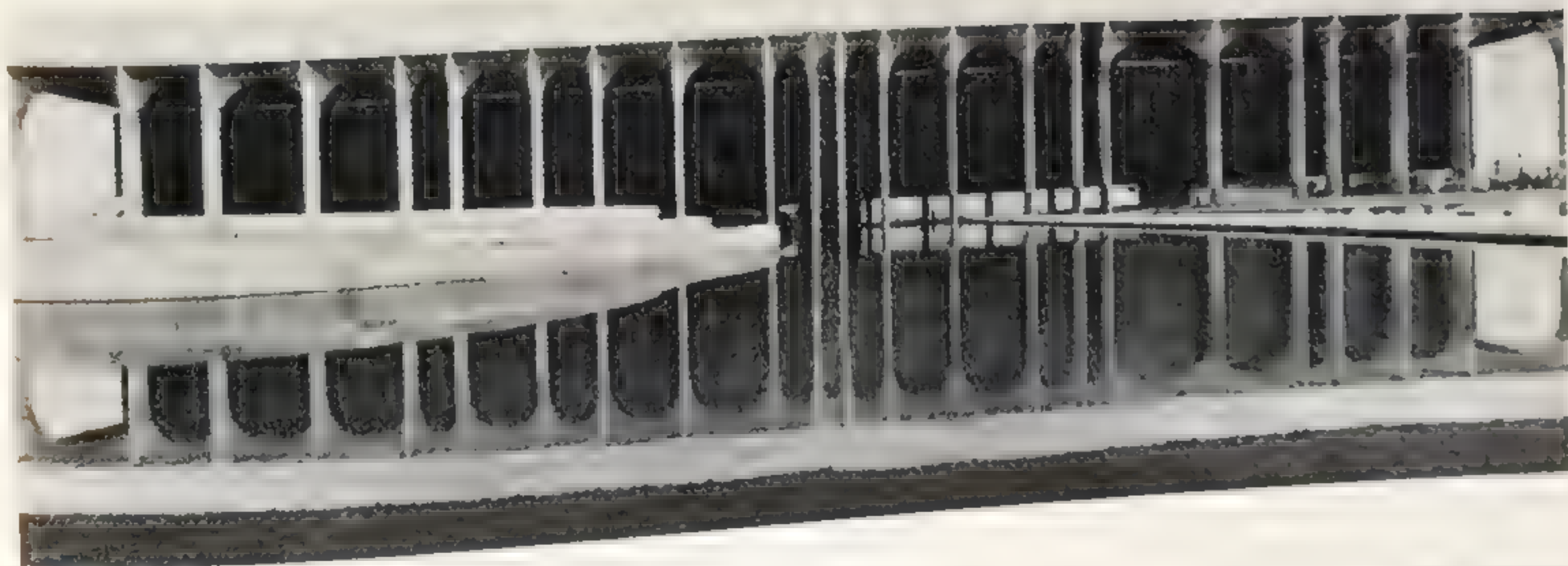
Проекты же О. Нимейера 60—70-х годов для других стран имеют несколько иной характер. Помимо изменения направленности архитектуры Запада в целом и творчества самого Нимейера, в частности, в сторону усиления внимания к существующему окружению, к местному и тради-



Издательство Мондадори в Сеграте, близ Милана, 1975 г. Фото с макета первоначального варианта проекта, общий вид, фасад

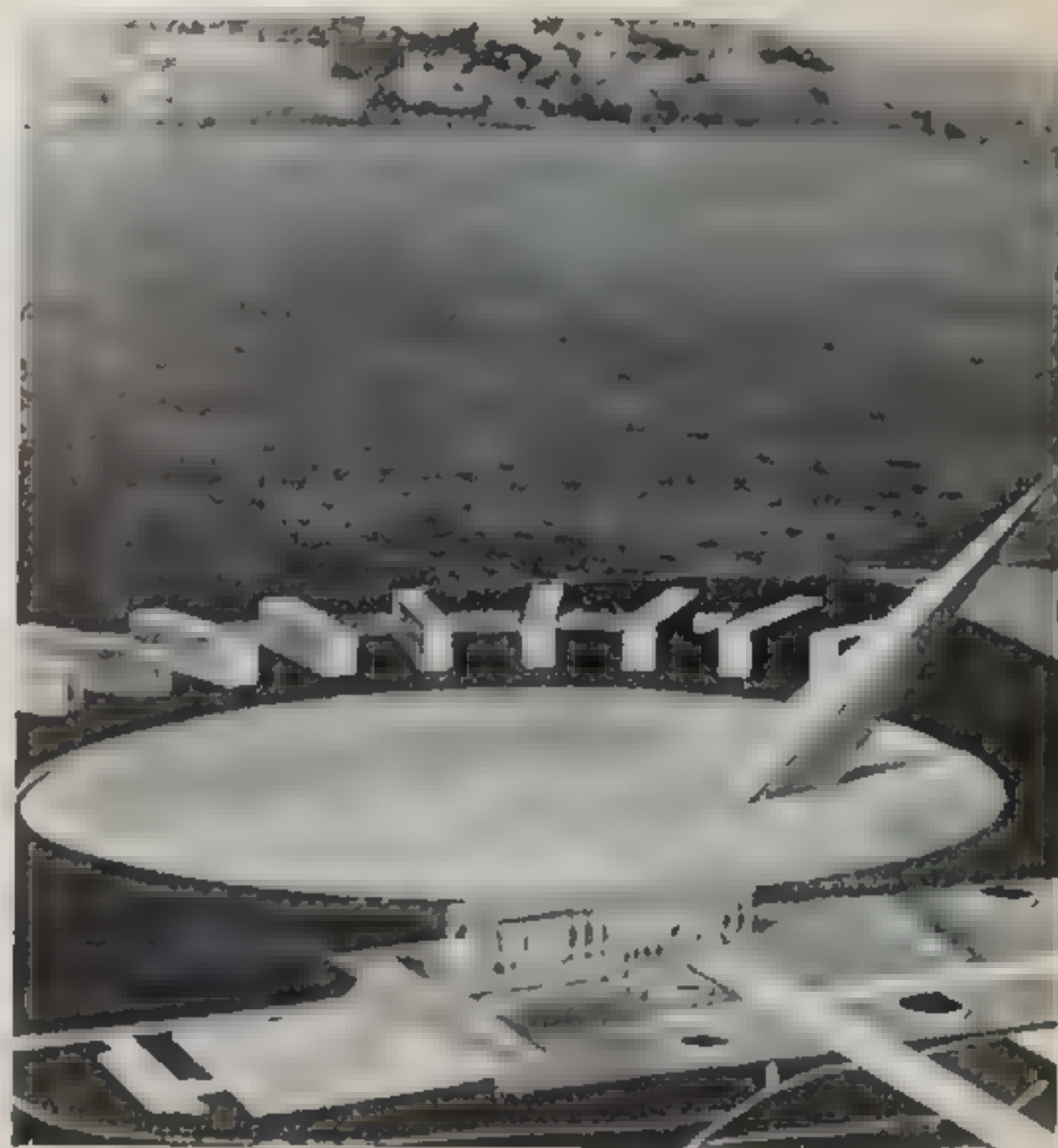
ционному, по-видимому, на его работе этих лет сказался существенно иной образ жизни и деятельности. В конце 40-х — начале 60-х годов к нему обращались заказчики именно как к бразильскому мастеру с индивидуальным почерком; свои проекты для других стран Нимейер разрабатывал у себя на родине или в периоды кратких визитов в города, где предполагалось строительство.

В 1964—1974 гг. Нимейер, напротив, жил и работал в Европе, в Северной Африке и на Ближнем Востоке (в Бразилии бывая эпизодически). При этом он проникался особенностями их природной и архитектурной среды, культурными традициями, повседневно общался с государственными и общественными деятелями, работниками искусств, представителями делового мира разных стран. Перед возвращением на родину в 1974 г. Нимейер вспоминал: «Путешествуя в течение десяти лет по странам Старого Света, с которым я сейчас собираюсь расстаться, я многим восхищался и почерпнул для себя много полезного» [2, с. 180]. А в 1977 г. он выступил со специальной статьей, в которой отстаивал необходимость заграничных поездок для студентов-архитекторов. Все это не только расширяло его кругозор, но побуждало отношение к проектированию в этих странах как к совершенствованию среды если не «своей», то близкой и понятной. «Нельзя, — говорил он в 1966 г., — создавать в одной и той же манере проект, предназначенный для пустынной местности (например для Бразилиа) и для такой, где необходимо учитывать суще-



ствующее окружение... Архитектор должен постоянно обновлять свое творчество, находить новые формы, которые вместе с тем гармонизировали бы со всем окружением... использовать очертания и рельеф местности, на которой будет построено... здание. Вот, в упрощенной форме то, что я называю особенностями участка» [2, с. 133].

Так, в расположенном на свободном от застройки озелененном и обводненном участке здания либерального издательства Мондадори в Ми-



Проект реконструкции и развития г. Алжира, 1970 г.

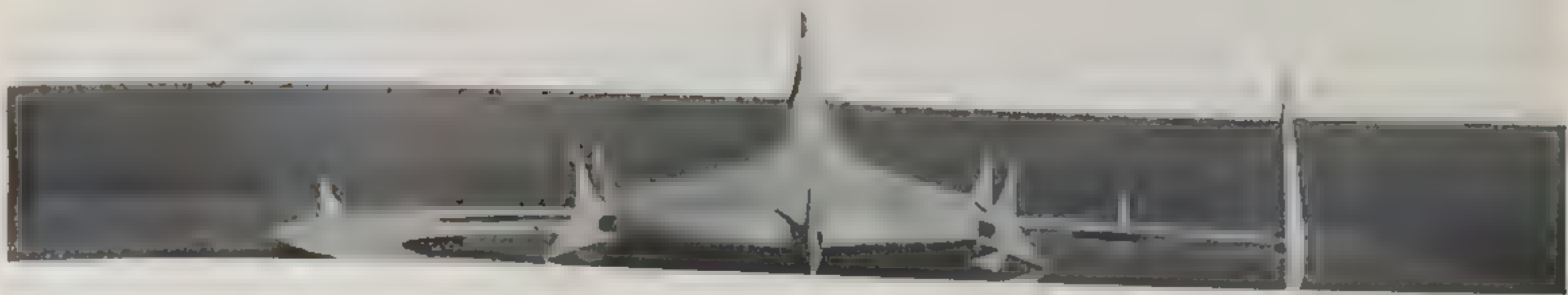
лане (1968—1975 гг.) О. Нимейер делает основой композиционного решения прямоугольного главного здания сложный ритм изящной аркады, сопоставленной с гладью «современной» стеклянной стены. Эта аркада не столько восходит к традициям Рима и Ренессанса, сколько напоминает о них, а многоугольный внутренний дворик, окруженный также аркадой, навевает образы небольших уютных площадей провинциальных городков Италии.

Но определяющими в выявлении местной конкретности архитектурного образа у Нимейера продолжали оставаться не стилистические стереотипы, а конкретные местные условия.

Он вспоминал о задачах, которые встали в процессе создания проекта отеля на о. Мадейра (1966 г.): «Здание следовало расположить так, чтобы оно не закрывало вид на океан, и при этом следовало максимально использовать восхитительную панораму местности и растущую там зелень». Именно этим объясняет Нимейер свое композиционное решение: «Отсюда размещение блока перпендикулярно авениде и размещение казино и кинотеатра с учетом зеленых массивов» [2, с. 155].

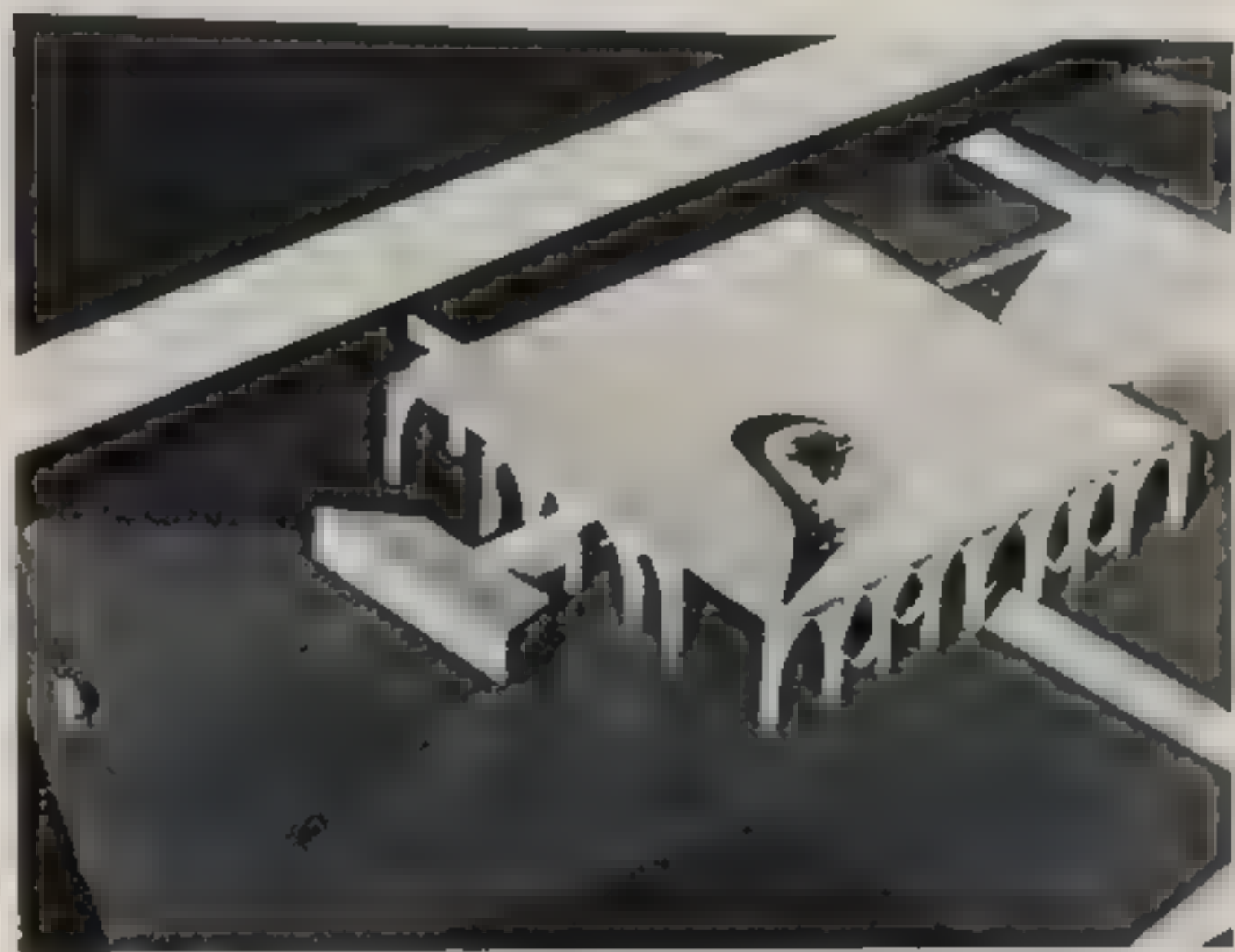
С особой ответственностью О. Нимейер отнесся к приглашению разработать проект культурного центра для Виченцы, заповедника дворцов и вилл Палладио. Не считая возможным идти на стилизацию, он задумал сооружение в виде двух замкнутых цилиндрических блоков (1978 г.), как бы отгородившихся от исторического окружения.

Очерченная сложными кривыми и расчлененная локальными красочными пятнами, динамичная пирамида зала заседаний биржи труда в Бобиньи под Парижем, которая первоначально проектировалась для Все-



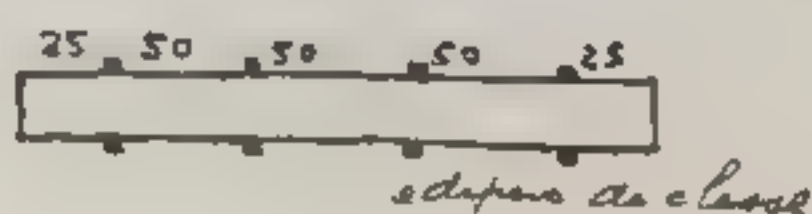
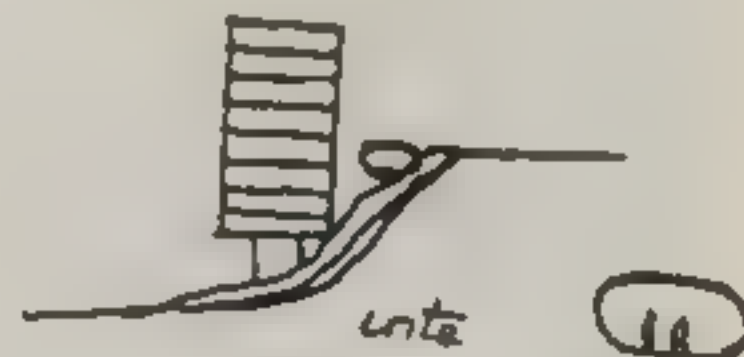
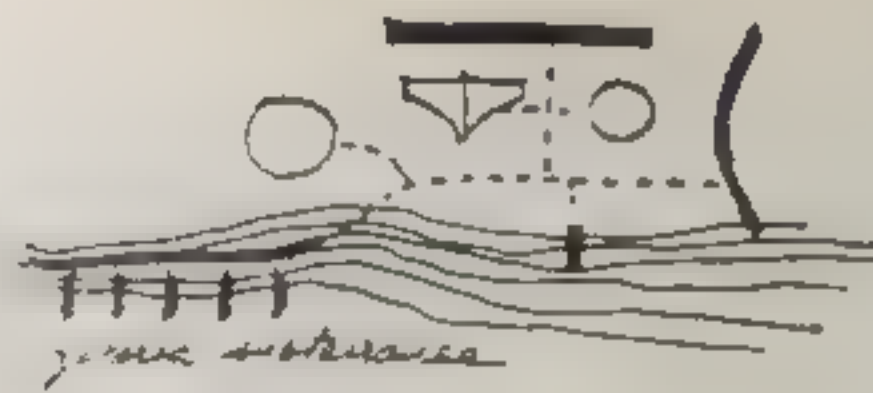
Проект главной мечети, Алжир, 1971 г.
Фото с макета

Проект министерства иностранных дел
Алжира, 1972 г. Фото с макета



общей конфедерации труда (1978 г.), стала композиционным центром ординарной современной застройки небольшого французского города.

Чуткий художник, Оскар Нимейер при всей своей творческой принципиальности, столь далекой от конъюнктурности, остро чувствует новые, часто только зарождающиеся тенденции в мировом зодчестве и реагирует на них. В 60—70-е годы в некоторых его проектах для зарубежных стран, особенно в курортном комплексе Алгарви на юге Португалии (1965 г.), учет местных особенностей и архитектурных традиций доведен до буквализма, вливаясь в русло общей направленности западноевропейского туристского строительства этого периода. Характерен несколько театрализованный замысел зодчего: «По узким улочкам, идущим вниз по склонам местности, удивленные посетители, ожидая вновь встретить современные архитектурные решения, подобные оставленным позади, неожиданно оказываются на маленькой сельской площади, почти провинциальной, с окружающими ее незатейливыми домишками, в которых разместились магазины, рестораны, бары и прочее. Все это чем-то напоминает старую Португалию, однако не копирует ее». А в другой зоне курорта — «...проектируемые жилые здания представляют собой комплекс небольших домиков средиземноморского типа, сгрудившихся на склоне» [2, с. 150]. В проект нового города в пустыне Негев в Израиле (1964 г.) Нимейер заложил торговую улицу с массивными аркадами по сторонам, напоминающую о восточных базарах.

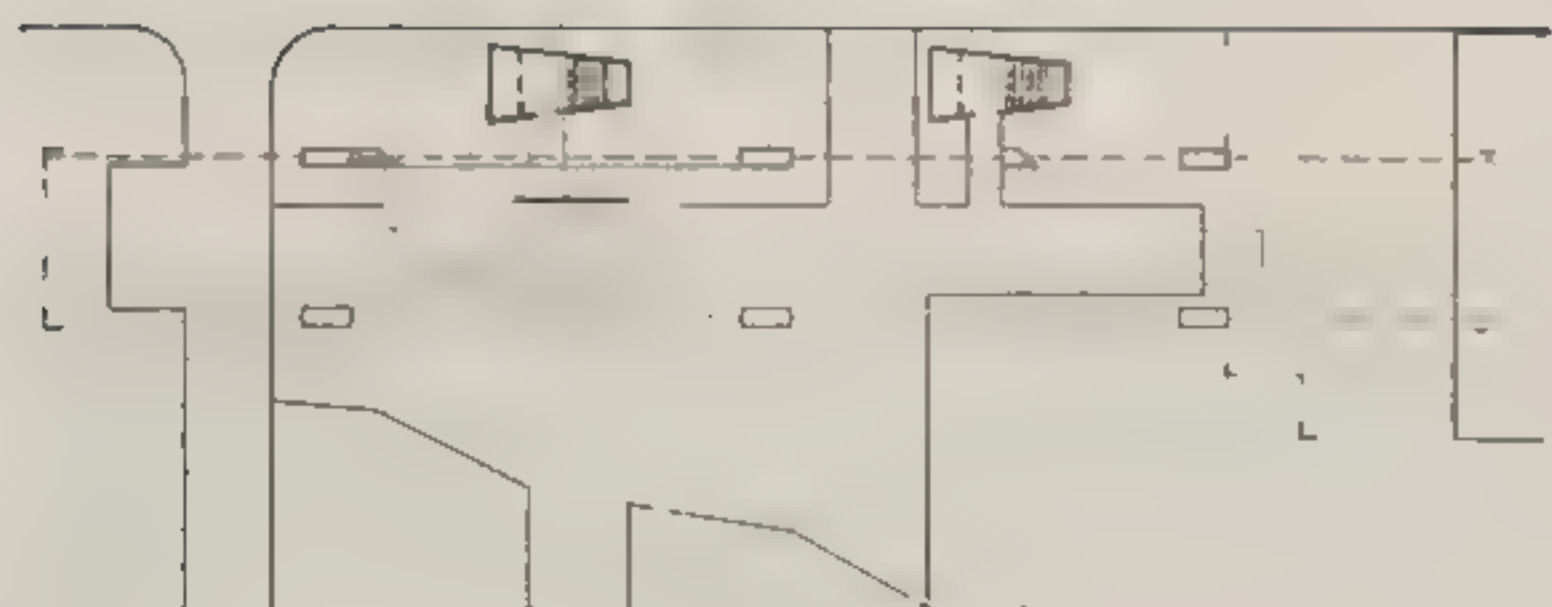


Университет в г. Константина, Алжир, 1978 г. Эскизы, фрагменты ансамбля

Но во всех этих и подобных работах традиционные и региональные мотивы используются для второстепенных объектов проектируемых комплексов или их характер прямо указывает на включение архитектора в «игру в региональное», напоминая образный намек или ссылку. Или же автор подчеркивает декоративное, как бы условное или знаковое использование традиционного приема, когда структура сооружения остается сугубо современной, а переосмысленная деталь накладывается на нее. Так было задумано высотное здание правления государственной автомобильной компании «Рено» в Париже (1968 г.) с как бы приставленной к фасаду громадной, но подчеркнута легкой аркадой. Гротесковые, преувеличенно массивные арки фасада здания фирмы «Фата инджиниринг» в Турине (1979 г.) вообще ничего не несут, подвешенные к консольной конструкции.

Более органично включены в архитектурный организм некоторых зданий для Алжира мавританские элементы, например стрельчатые арки в проекте министерства иностранных дел (1974 г.), но и они всегда остраниены, осовременены и облегчены — например, в министерстве введением перевернутых арок, заглаблением тимпанов и др. — что спасает архитектурный образ от архаичности, все же придавая ему адресность, местную конкретность. В то же время университетский комплекс в Константине (Алжир), пожалуй, крупнейшая постройка Нимейера 70-х годов, не имеет конкретных региональных черт.





Здание компании «Фата инджиниринг»,
Турин, 1979 г. Фрагмент фасада, план

Даже в открыто стилизованных композициях, как здание министерства в Алжире, Нимейер очевидно остерегается перешагнуть границу «игры», уйти от современности и от индивидуального образа. Именно в этом, возможно, ярче всего проявляется его специфическое место в новейшей архитектуре Запада — одного из последних могикан «современного движения», резко критикуемого представителями архитектурного авангарда 70-х годов, но не отказывающегося от своих принципов. И это его упорство опирается на неизменное и принципиальное стремление к новизне образа. «Проект удовлетворяет меня, — признавался он, — лишь в том случае, если содержит, пусть даже самый малый, вклад в архитектуру» [2, с. 180]. И для Нимейера это не только профессиональная установка, а проявление веры в необходимость социального прогресса, обновления всей жизни и окружающей среды. Возможно, в этом стремлении он, как и пионеры современного движения, недооценивал важность историко-культурной преемственности, сохранения и развития тра-



Проект культурного центра, Виченца, 1978 г.

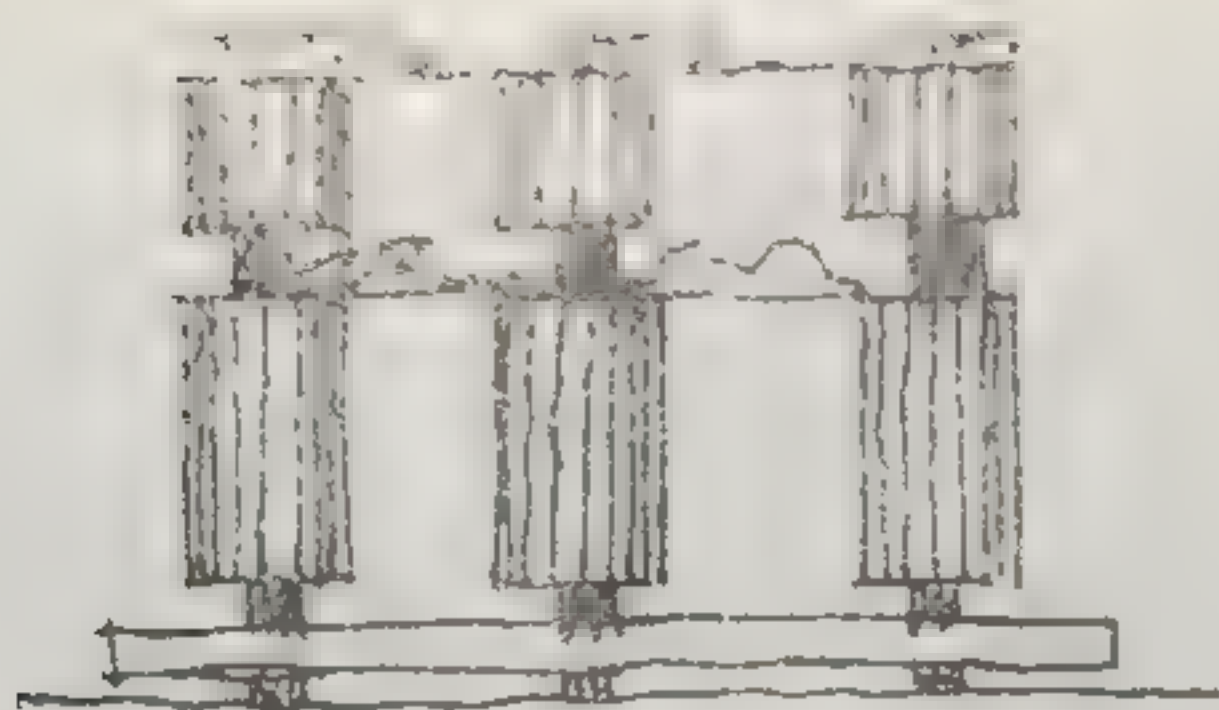
диций, а также реальной привязанности к обычаям и привычной среде обитания.

Так, возражая оппонентам, которые не соглашались с его предложением в генеральном плане Алжира строить к востоку от существующего города новый, Нимейер утверждал, что «...проблема не сводилась только к градостроительному аспекту». Он считал, что «...после семи лет борьбы алжирский народ хотел видеть не перестроенный старый город, а нечто новое, способное вознаградить его за принесенные жертвы» [2, с. 174]. И даже здание мечети для Алжира он проектирует подчеркнуто легким, устремленным к небу.

Многим критикам непонятна именно устремленность творчества Нимейера в будущее (например, удовлетворенный результатами работы над зданием ЦК ФКП, Нимейер говорил: «Это свободная, творческая, непредвзятая архитектура, которая способна выразить современную технику и мир завтрашнего дня»¹) и связанное с этим (и с настроениями художественного авангарда 20—60-х годов в целом) сохранившееся и в поздний период его творчества отношение к старому архитектурному окружению как к проявлению и выражению отсталости, тормоза на пути к новому при всем уважении к ценности архитектурного наследия и заявлениях о важности его изучения.

Думается, что отмеченное частью алжирских архитекторов действительно резкое выпадение университета Константины (1977 г.) из планировочной, образной и ритмической структуры существующего города отвечает авторской концепции нового университета как символа нынешних и грядущих изменений, вызванных научным и техническим прогрессом, символа молодости и обновления. Отсюда, возможно, принципом,

¹ La maison du parti communiste français (ouvrage). [Paris-Lion], 1981, p. [23].



Проект торгового центра в Джидде, Саудовская Аравия, 1974 г. Фото с макета



ально новые формы, своеобразное цветовое решение и, главное, совершенно иное, укрупненное — едва ли не излишне — масштабное решение. В то же время такое решение может быть оправдано изолированным размещением университета на плато против старого восточного города, от которого университет отделяет широкий каньон. Пространственный отрыв от существующей ковровой застройки отвечает программному противопоставлению ей.

На бетонной платформе с круглыми и прямоугольными бассейнами свободно расположены высотное здание ректората со скошенными гранями, трактованное как своеобразный монумент, и несколько одноэтажных корпусов в виде громадных дисков или параллелепипедов. Композиционным центром ансамбля служит главная аудитория, смелое железобетонное покрытие которой напоминает огромную взлетающую птицу. Невольно удивляет отсутствие (может быть, временное) зелени и тени, которые в дополнение к воде могли бы сделать микроклимат в комплексе более благоприятным. Алжирский архитектор А. Язид отметил ряд недостатков комплекса и невнимание авторов к местной культуре¹.

Помимо стилевых предпочтений есть еще одна, может быть, самая главная причина постоянства творческого подхода Нимейера к проектированию в Бразилии и за рубежом. Он всегда осознает и высоко ценит свою роль архитектора-бразильца и посланца бразильской культуры. Так, комментируя завершение строительства биржи труда в Бобиньи, он заявил: «Этим зданием бразильская архитектура еще раз утверждает себя во внешнем мире»².

Метод работы Нимейера по зарубежным заказам является интернациональным по формам организации. Его ближайшие помощники, с которыми он ездил в 1964—1974 гг. по другим странам или которых предварительно посылал для ознакомления с задачей и местными условиями — переселившиеся в Бразилию немец Ганс Мюллер и француз Ги Диманш. Для выполнения отдельных заказов за рубежом он привлекает

¹ L'Architecture d'aujourd'hui. 1976, no. 183, p. 21—23.

² Módulo, 1978, № 50, p. 38. Аналогично, реклама конструкторской фирмы, участвовавшей в разработке проекта университета в Константине, гласила: «Бразильское искусство и техника в Алжире».

своих бразильских сотрудников, в частности Глауку Кампелу. И почти всегда разрабатывает проекты реальных объектов в соавторстве с местными архитекторами, подчас известными, как его коллеги по сооружению здания ЦК ФКП Ж. Дерош и П. Шеметов и крупные инженеры-конструкторы Ж. Трико и Ж. Пруве.

Сотрудничество с мастером в развивающихся странах способствует повышению квалификации национальных кадров. Но не всегда работа О. Нимейера в других странах проходила гладко. Сам Нимейер вспоминал, что после успешного выполнения проекта выставки в Триполи он отказался от разработки новых проектов для Ливана. «Мне не хотелось больше создавать проекты в этой стране, чтобы не конкурировать с местными архитекторами» [2, с. 159]. Недовольство результатом и методами его работы выражали некоторые архитекторы Франции и Алжира, и, по-видимому, истинной причиной этого нередко были именно конкурентные соображения.

Интернационализм творческого метода Нимейера определяется не только и не столько традициями современного движения как «интернационального стиля», сколько политическими убеждениями архитектора, чувством коммунистической солидарности, испытанным им при встречах с единомышленниками в Бразилии, на празднике газеты «Юманите» в Париже, во время поездок в Советский Союз, в Болгарию, Польшу и другие социалистические страны. И он всегда мечтал проектировать и строить не только для своего народа, борющегося за освобождение, но и для общества, реально строящего социализм.

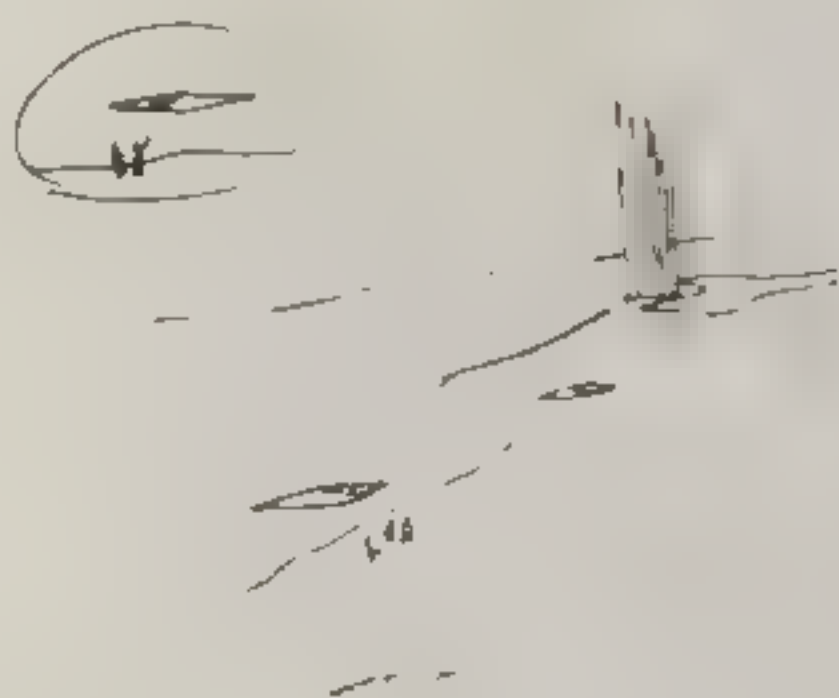
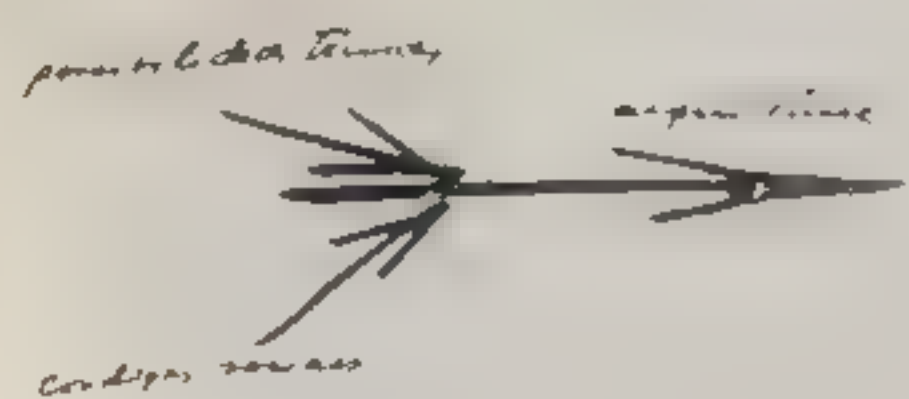
Глава 5

НОВЫЕ ЗАДАЧИ. НОВЫЕ СВЕРШЕНИЯ (работы 60—80-х годов)

Как уже отмечалось, с середины 50-х до начала 60-х годов Оскар Нимейер был занят только проектами для Бразилиа и участием в их непосредственном осуществлении. В начале 60-х годов к этому добавилась организация архитектурного факультета университета в Бразилиа. Вне Бразилиа за десять лет Нимейер построил только новый яхт-клуб в Пампуле и спроектировал 15-этажный корпус-пристройку к Дворцу культуры в Рио-де-Жанейро в виде сплошь остекленного параллелепипеда, некоторое своеобразие которому должен был придавать орнаментально-ритмический рисунок металлических переплетов. Композиционно-стилистические связи нового здания со старым почти не прослеживаются. Скорее, оно своим подчеркнутым геометризмом ближе к корпусам министерств в Бразилиа.

С 1964 по 1974 гг. зодчий жил и работал в основном в Европе, а во время коротких приездов в Бразилию был занят главным образом объектами Бразилиа. Лишь во второй половине 60-х годов единичные проекты разрабатываются им для других городов.

В 1965 г., находясь в Париже, Нимейер выпустил альбом с эскизами городов будущего, назвав их «Завтра, к городу-другу...» С одной стороны, он, по-видимому, испытал влияние футурологического бума начала 60-х годов, когда, уповая только на научно-технический прогресс и устранившись как от проблем будущего социального устройства, так и от духовно-эстетических аспектов архитектуры, архитекторы-утописты обрушили на страницы профессиональной и широкой печати лавины городов-гор и городов-кратеров, городов-мостов и городов — спутников Земли, домов-машин и домов, растущих как деревья, «химических» и биоморфических структур. Нимейер не мог сдаться в стороне от поисков архитектуры будущего и в то же время хотел противопоставить картинам предельно технизированного мира, где человек теряется как личность, субъект культуры и активный член общества, свое представление о гуманизированной среде, о будущем как историческом возвышении человечества, когда «...люди становятся ближе друг другу, более дружелюбными и, что самое главное, равны между собой» [2, с. 179]. С другой стороны, эти эскизы развивали его давние поиски «идеального города», каким, например, был проект города Марина (1955 г.), его графические рисунки-диаграммы технического, социального и культурного развития человечества, например иллюстрации к предисловию книги о Нимейере С. Пападаки 1956 г. Не случайно эскизы «города-друга» завершают альбом «Тексты и рисунки для Бразилиа», который ведь тоже задумывался как город завтрашнего дня.



8 co homea man fuzimor
mas an go, 2 mas fuzimor

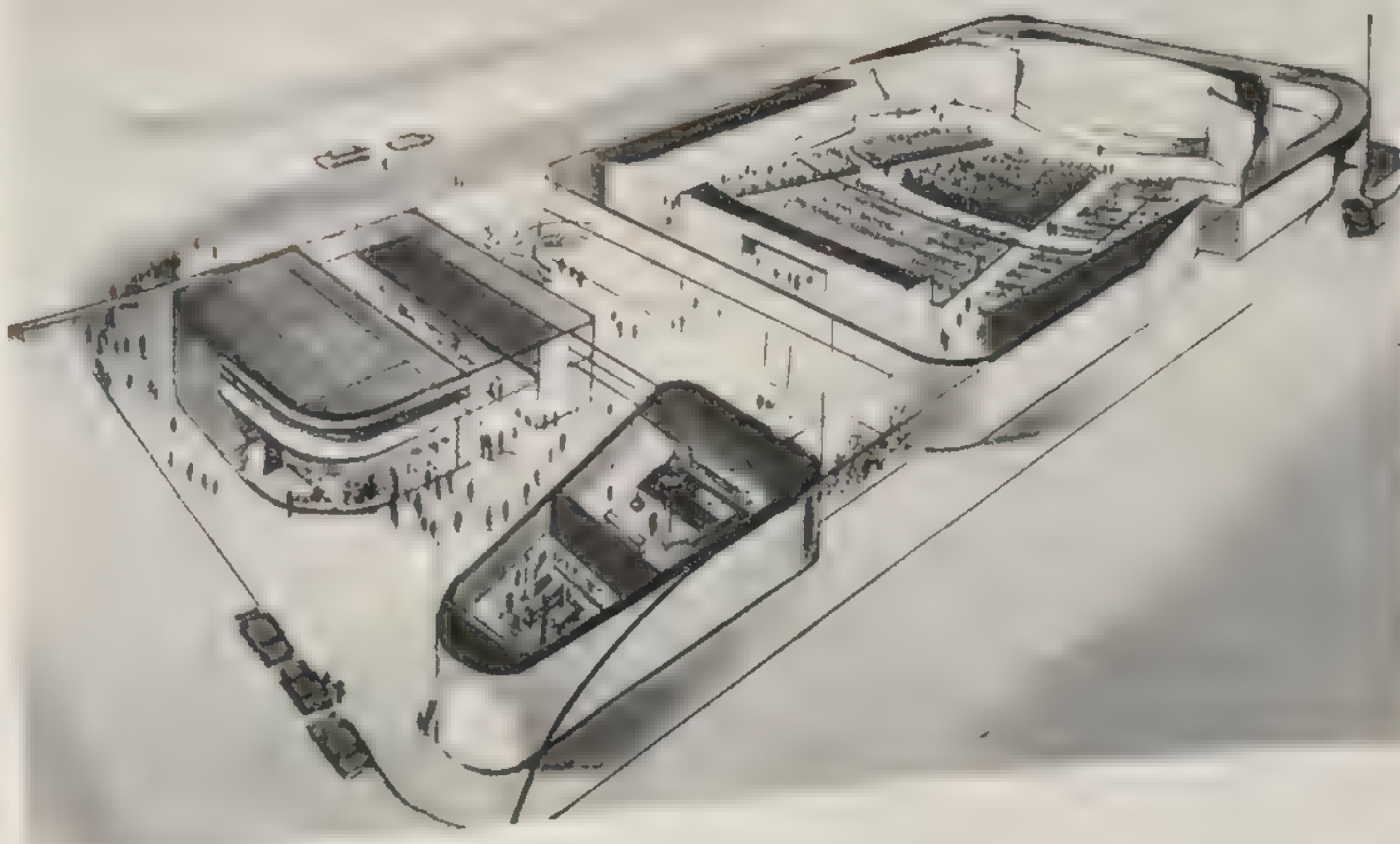
Эскизы городов будущего, 1965 г.

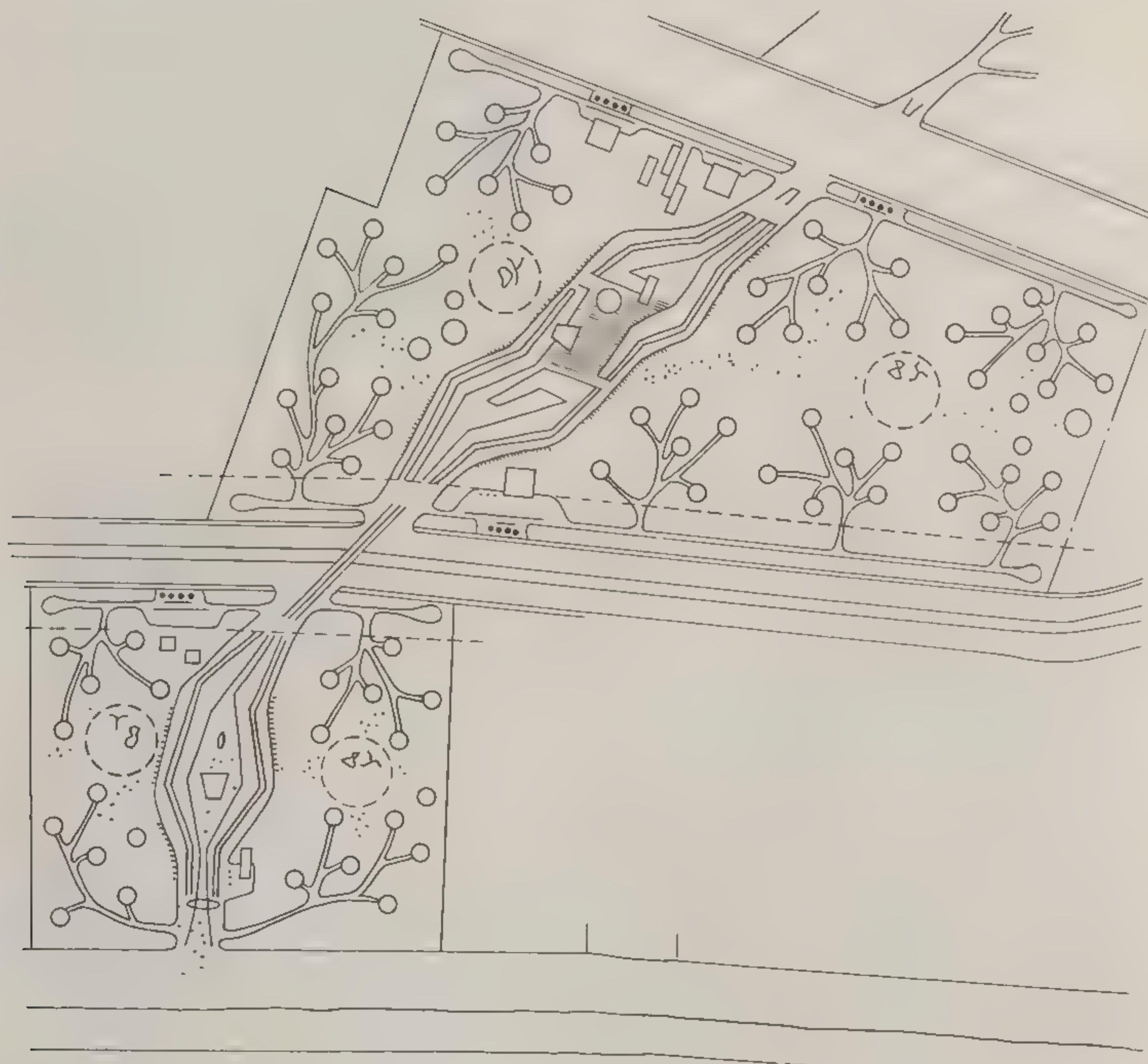
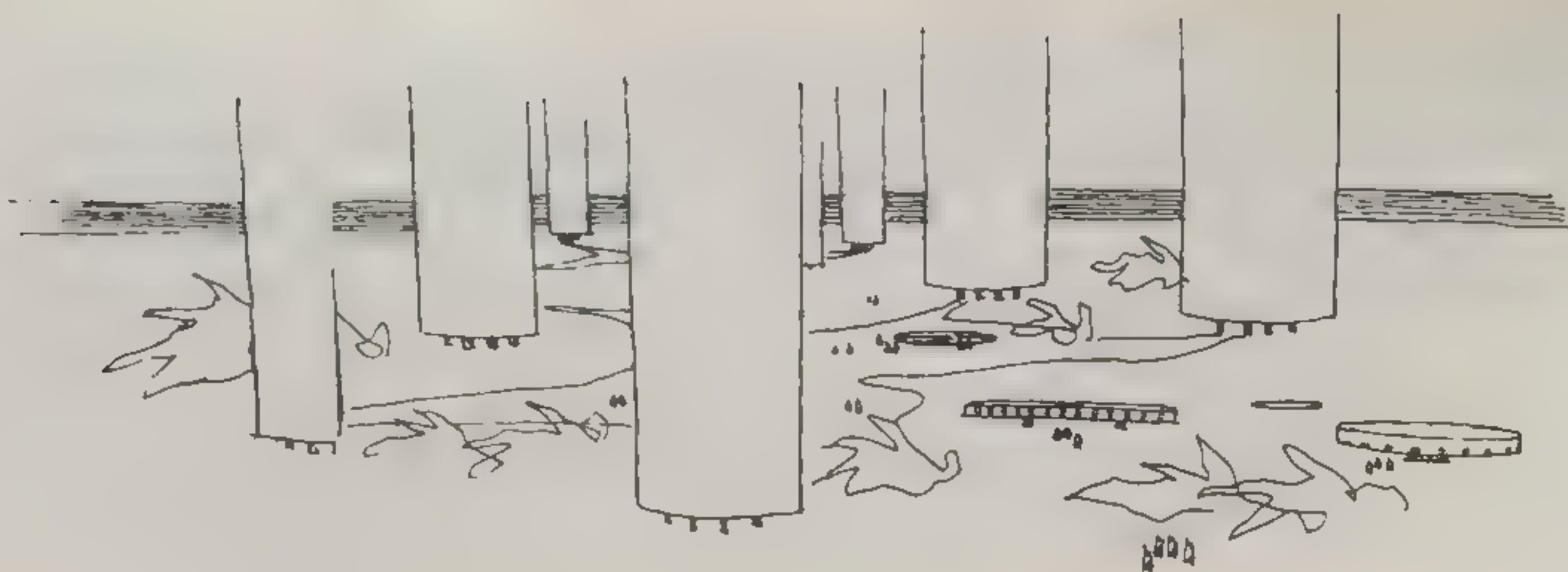


Яхт-клуб в Пампульи, Белу-Оризонти, 1961 г. Вид сверху



Отель «Национал» близ Рио-де-Жанейро,
1971 г. Общий вид, гостиничный корпус,
перспектива центра конференций и фе-
стивалей

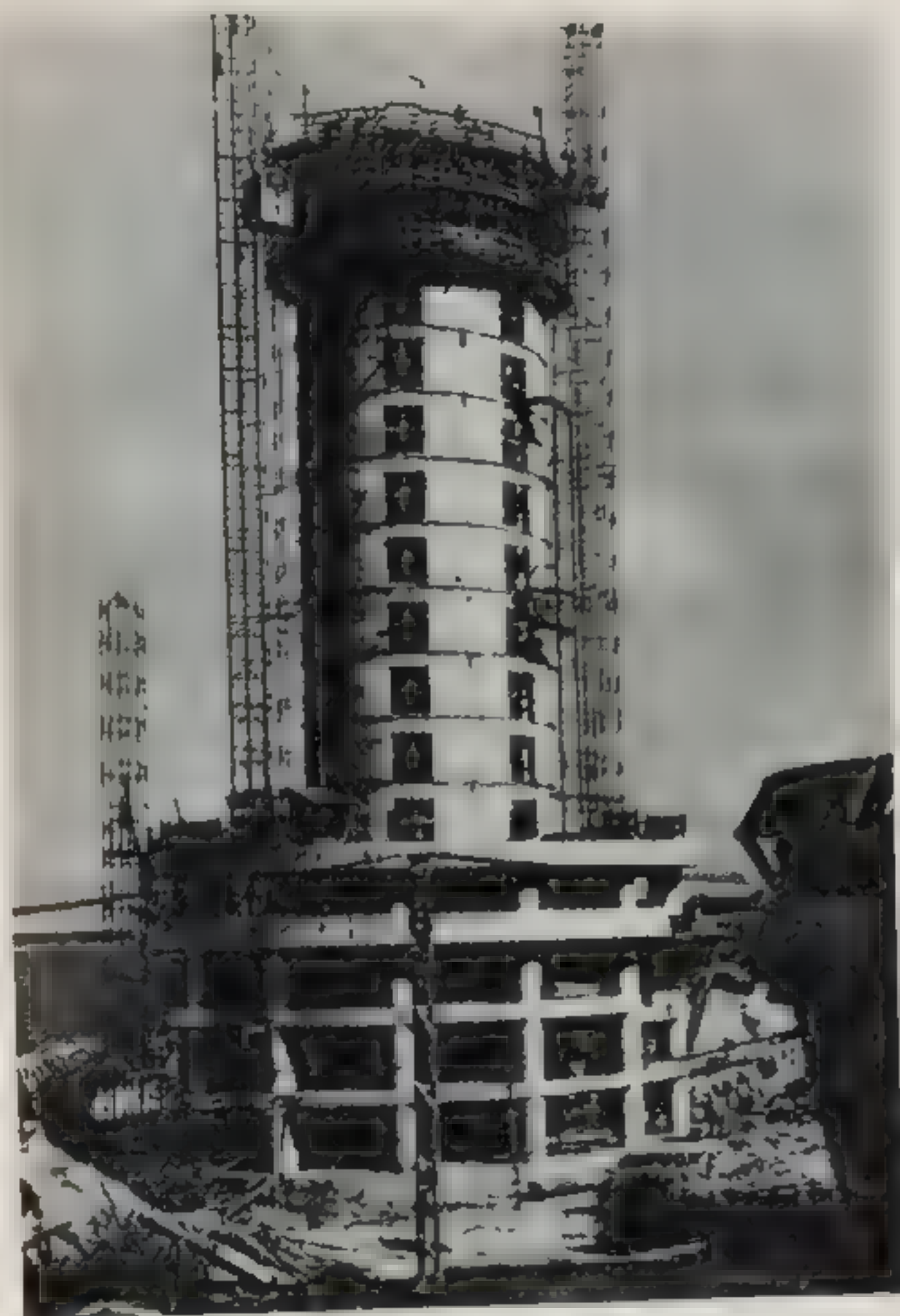
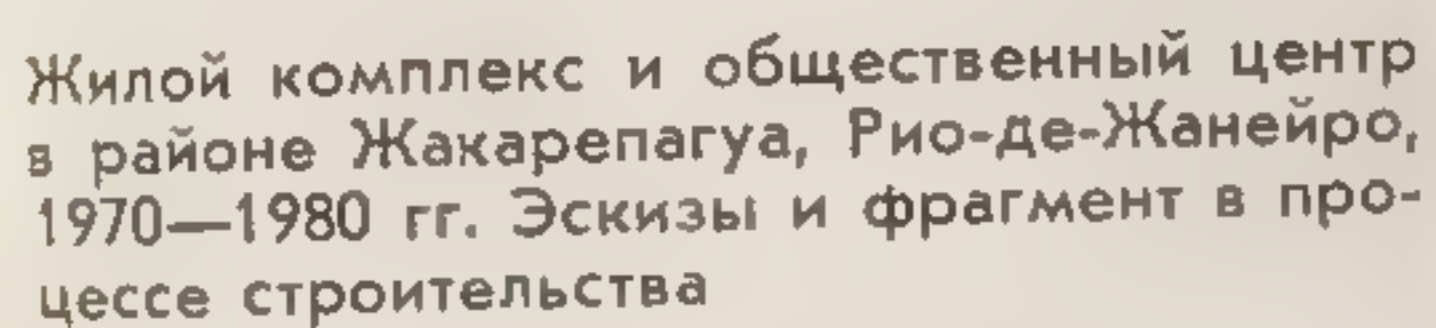




милей ко
в районе
1970-198
цессе стр

Его
ного де
телей.
лаками
три ба
боты,
пешех
сады,
ной о
сплощ
чески
плава
шест
ких м
Н
ни р
реж
Т
стоя
раз
где
нап

Ни
и



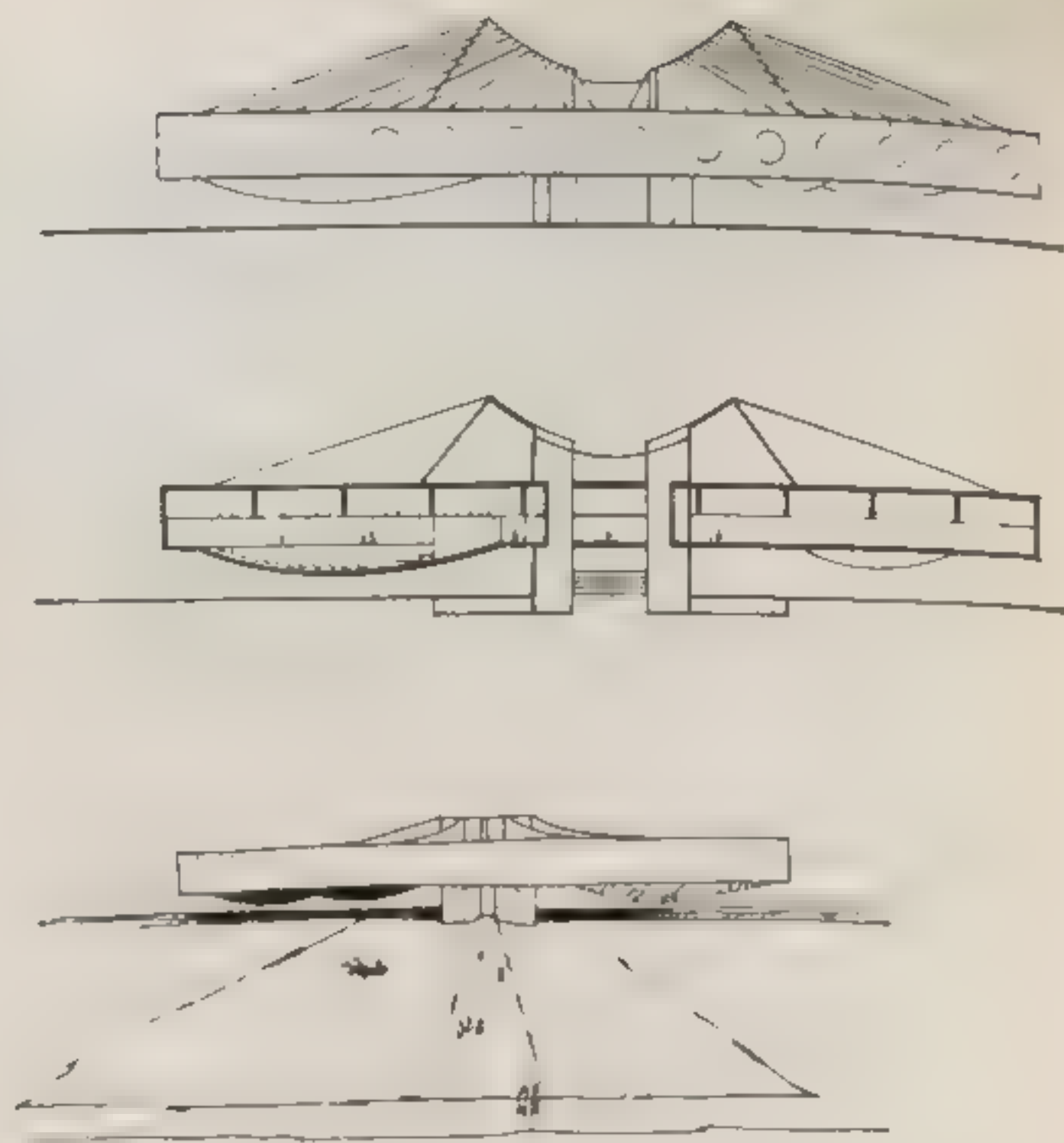
Жилой комплекс и общественный центр
в районе Жакарепауга, Рио-де-Жанейро,
1970—1980 гг. Эскизы и фрагмент в про-
цессе строительства

Его город будущего не выходит в целом за пределы идей современного движения: «Три башни многоэтажных жилых домов на 100 000 жителей. Внизу: учреждения для работы, отдыха и спорта. Высоко под облаками, защищенные с помощью техники от воздействия солнца и ветра, три башни хорошо вписываются в бескрайний пейзаж. Внизу: зоны работы, культуры и отдыха... Уровень земли целиком высвобожден для пешеходов; машины движутся на высоте двух метров от них. Кругом сады, никаких улиц...» [2, с. 179]. То есть опять новый город на свободе, от застройки территории, опять небоскребы до облаков, опять сплошное зеленое их окружение и пешеходные аллеи... И снова технический рай: антигравитационные кабины вместо лифтов, «...подводные плавающие клубы — стеклянные дворцы подводного мира...», «...путешествия в космическое пространство...», «...знания в течение нескольких минут навсегда фиксируются в мозгу...» [2, с. 179].

Но рисунок города — типично нимейеровский: цилиндрические башни различной высоты, постоянные у него криволинейные очертания учреждений обслуживания, пластичность форм.

Тема города «свободных и счастливых людей» волнует зодчего постоянно. И в начале 80-х годов на вопрос, какой проект ему хотелось бы разработать, он отвечал, что небольшой город тысяч на 200 жителей, где были бы созданы все условия для трудящихся. Вся его деятельность направлена на приближение реальности такого города.

Как бы на противоположном конце масштабной шкалы в 70-е годы Нимейер увлекся проектированием мебели. Его мягкие кожаные кресла и диваны с пружинящими «ножками» из стальной полосы, выполненные

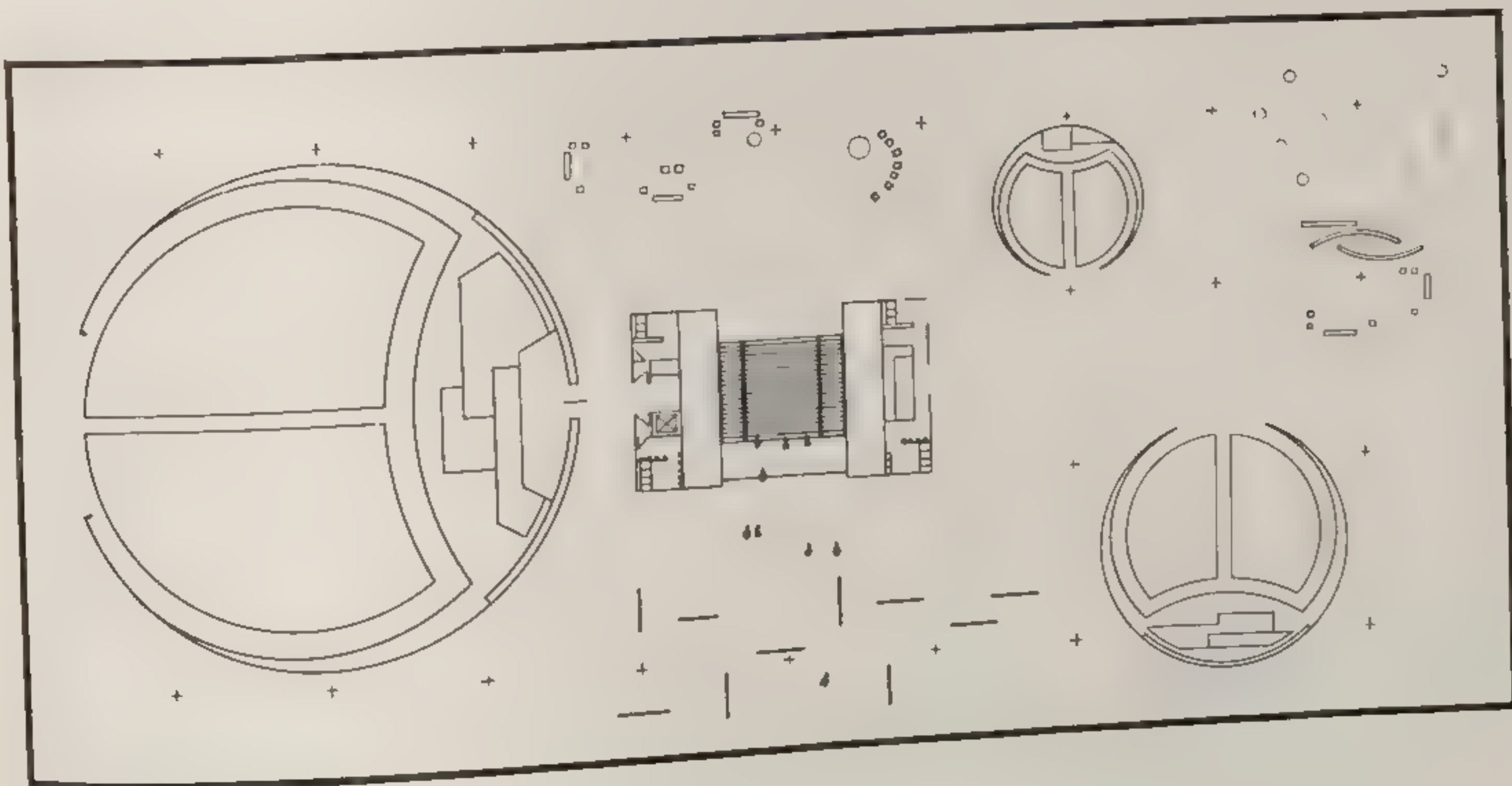
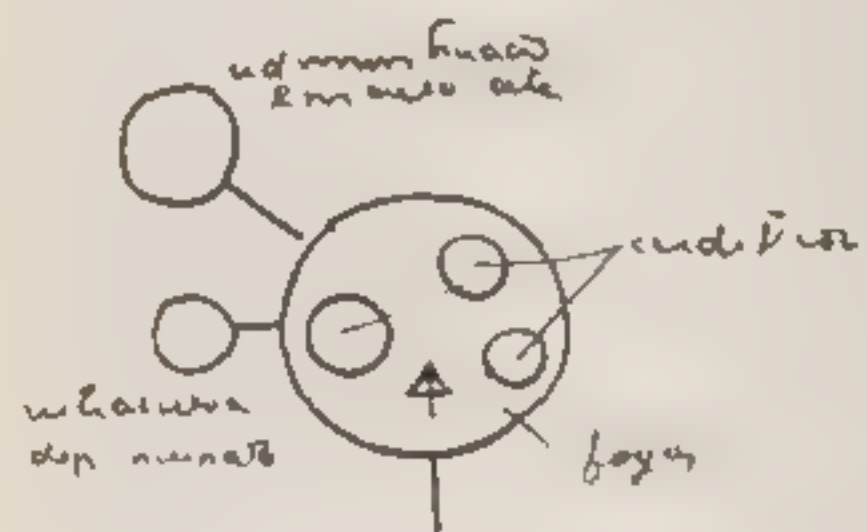
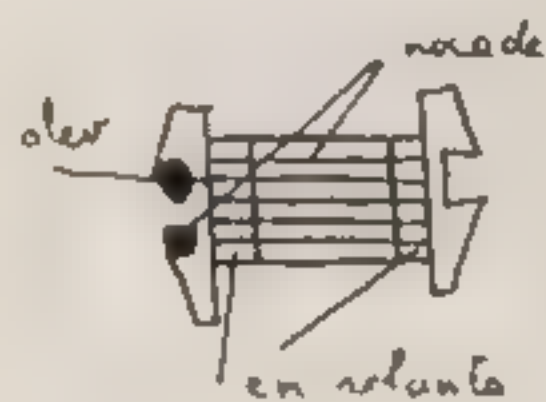
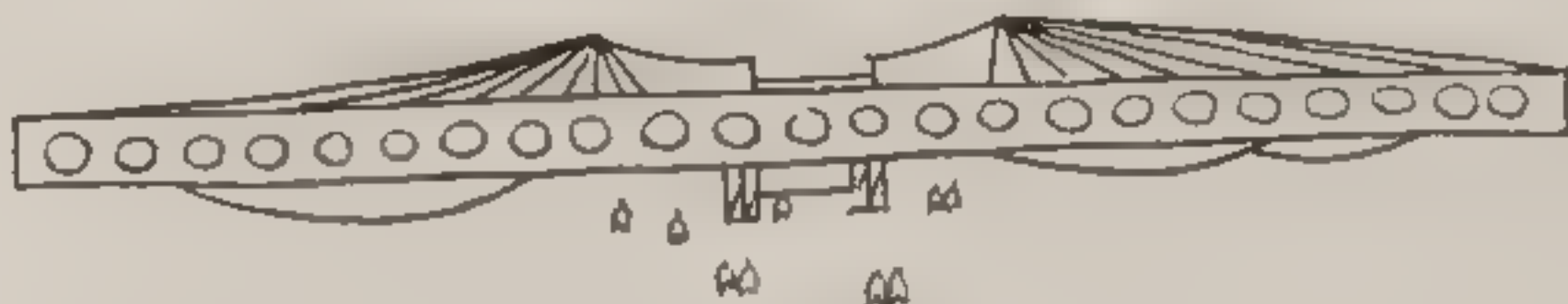
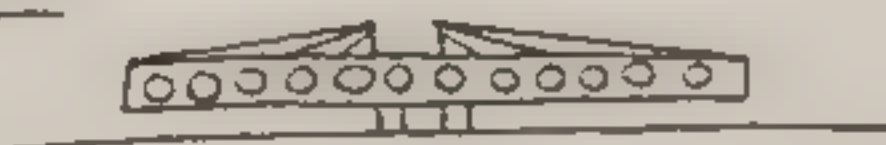
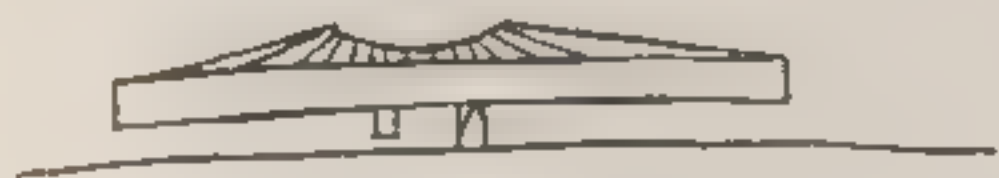
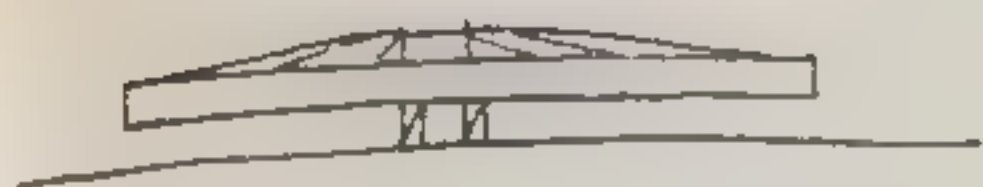


Проект Музыкального центра, Рио-де-Жанейро, 1972 г. Эскизы, фасад, разрез, перспектива, план на уровне залов

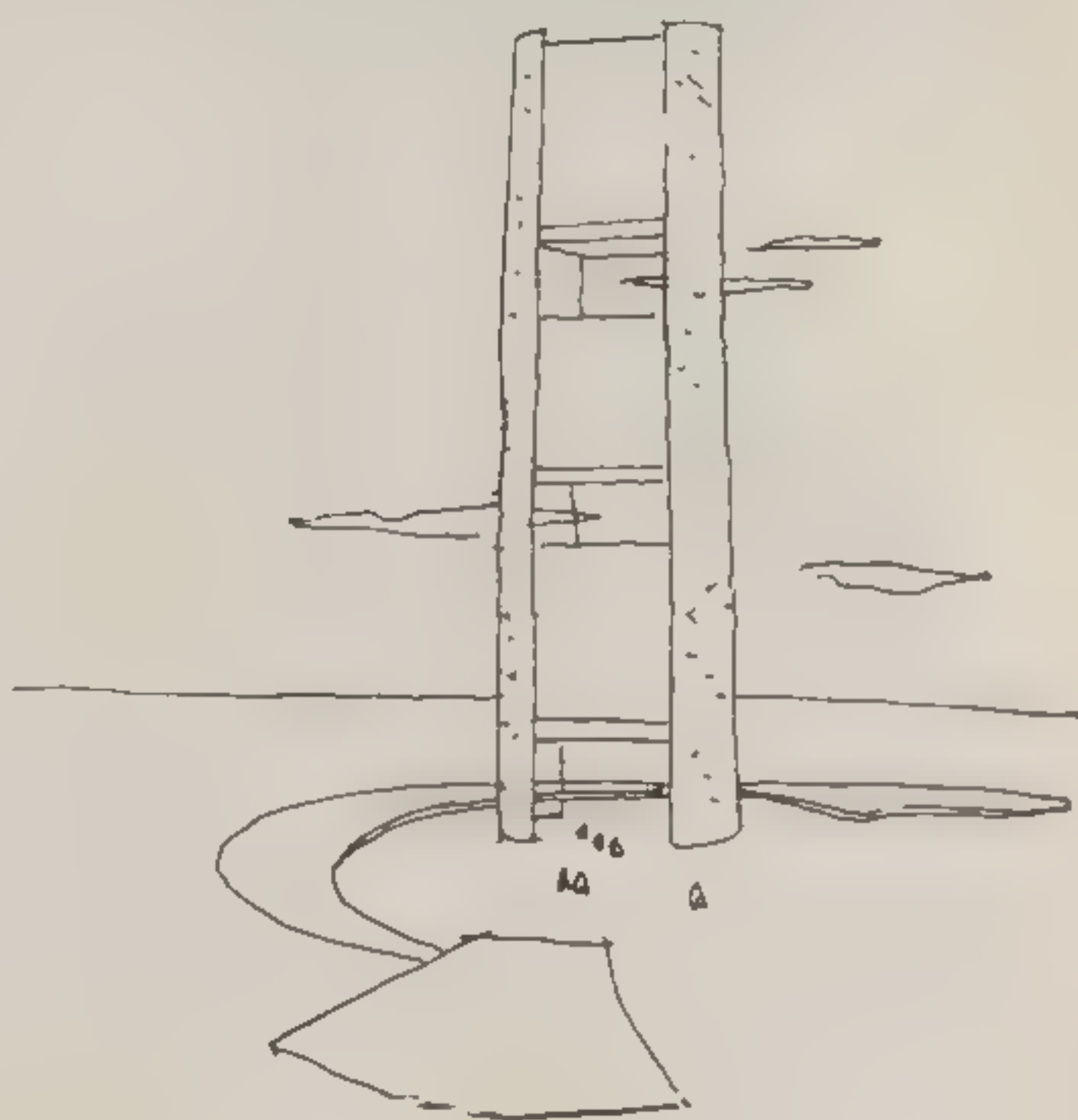
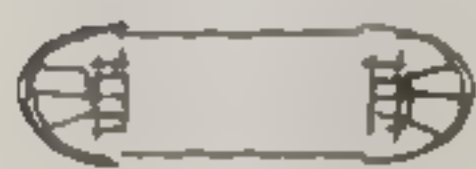
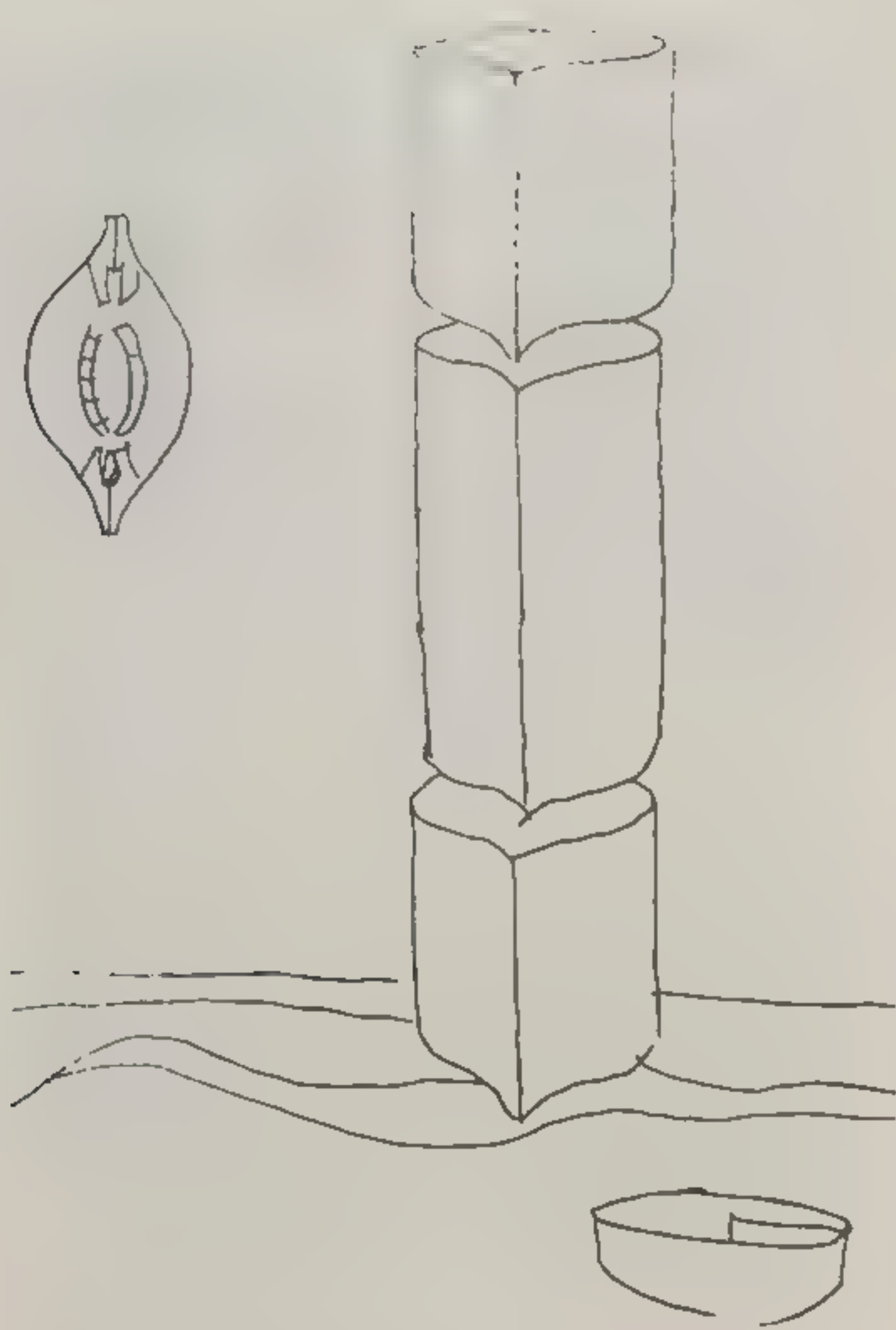
Здание журнала «Маншете», Рио-де-Жанейро, 1967 г.

обычно совместно с дочерью Аной Марией, часто выставлялись в Бразилии и за рубежом.

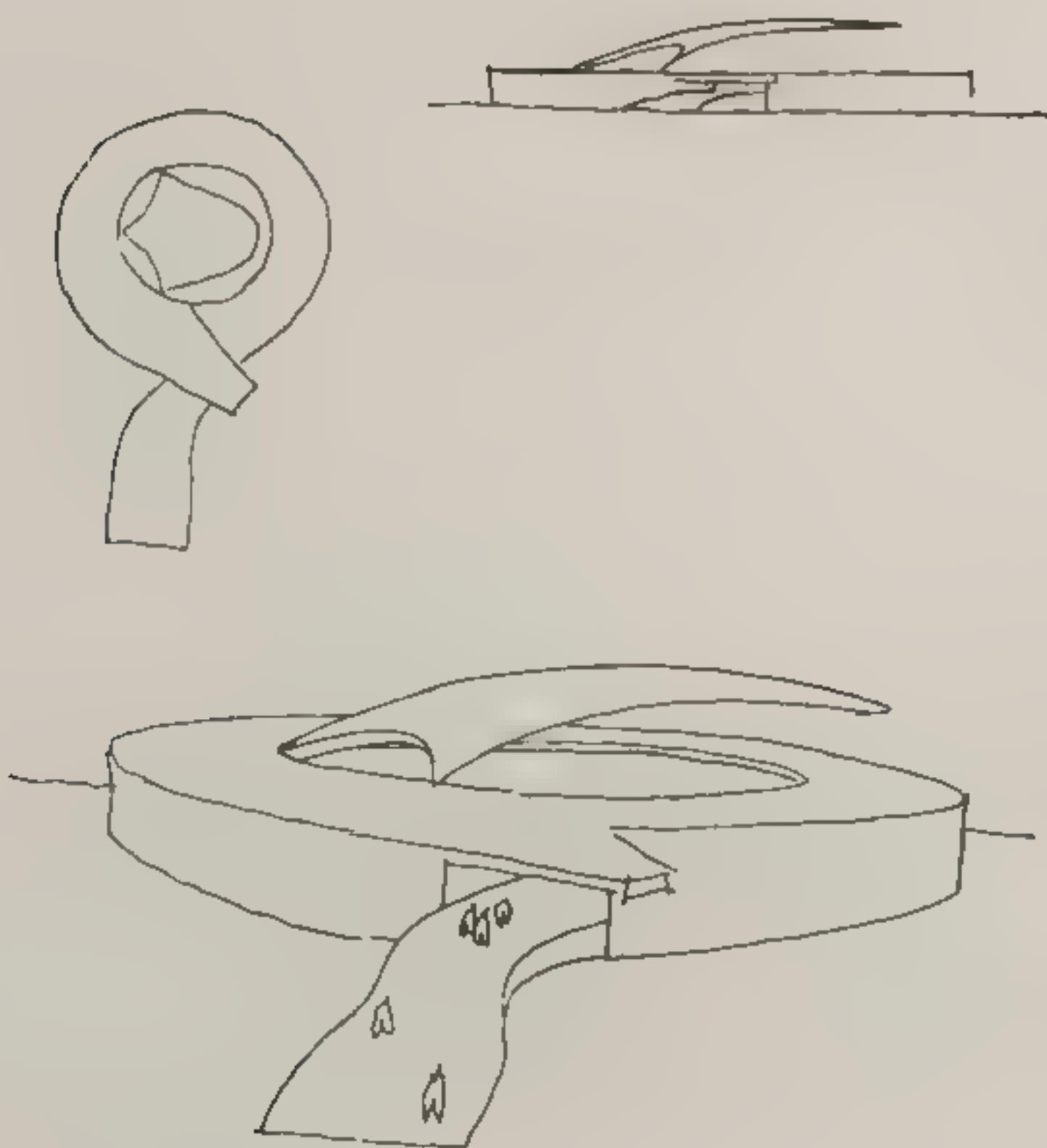
В 1970 г. на берегу океана в Гавее на окраине Рио-де-Жанейро по проекту Нимейера была построена крупная гостиница, как будто материализовавшая эскизы его города будущего. Над холмистым ландшафтом одиноко возвышается почти стометровый стеклянный цилиндр, увенчанный плоским диском покрытия ресторана. Башня вырастает из массивной бетонной плиты свободных очертаний, перекрывающей многоярусный стилобат, в котором расположены огромный зал заседаний, малые конференц-залы, выставочные пространства, рестораны, кафе, банкетные залы, гаражи, многочисленные вспомогательные помещения. Предусмотрена возможность трансформации внутренних помещений. Дробные криволинейные стенки вносят в композицию элемент асимметрии и вместе с массивом необработанных бетонных поверхностей конференц-центра оттеняют цельность и невесомость цилиндра. Перед главным входом установлена скульптура.



Варианты делового здания, Сан-Паулу, 1980 г.

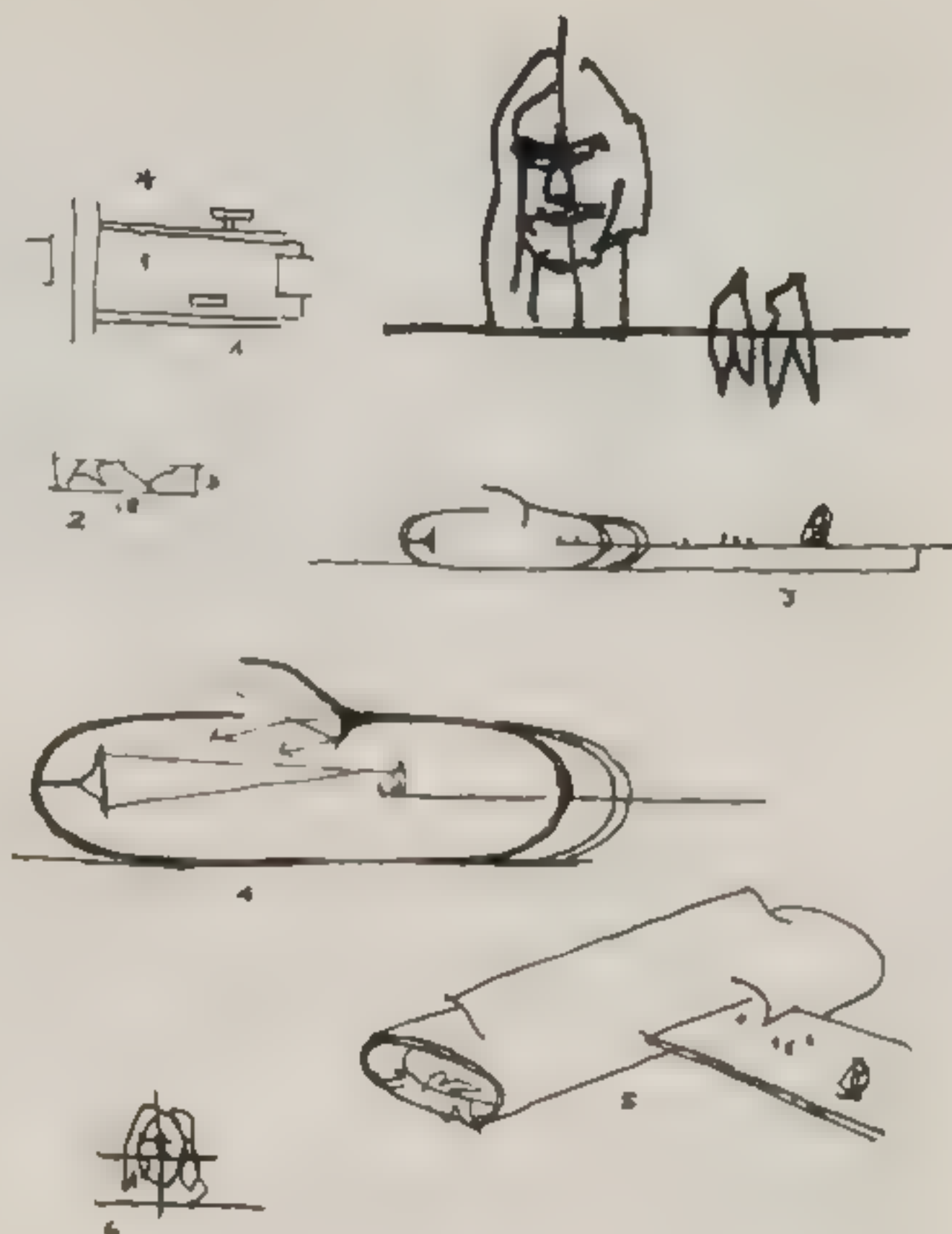


Проект музея Индейца, Бразилиа, 1981 г.



Проект музея Земли, Воды и Неба, Рио-де-Жанейро, 1976 г.

Проект музея и монумента Тирадентиса,
Бразилиа, 1979 г.



освободительного движения в Бразилии и в Америке в целом: Тирадентиса, Боливара, Сан-Мартина, Джорджа Вашингтона до кофейного бара «Кариока» и шоу со сценами, навеянными карнавалом в Рио-де-Жанейро. Гостиничный комплекс задуман и стал крупным центром международных конференций, фестивалей. Великолепный пляж и комплекс бассейнов, залов и площадок создают условия для отдыха.

И ряд других работ Нимейера 70—80-х годов связан с Рио-де-Жанейро. В начале 70-х годов он построил там особняк, где большую роль в образном решении играют водоем и каскады, но прежде всего выделяются проекты крупных общественных зданий.

В 1972 г. для набережной в центре города архитектор запроектировал необычный Музыкальный центр. Стремясь не закрывать вид на залив, Нимейер предложил разместить три круглых в плане зала, а также выставочные помещения, кафе и прочее в толще приподнятой над уровнем земли гигантской прямоугольной плиты, подвешенной на вантах к спаренной центральной опоре, содержащей вертикальные коммуникации. Нимейера не пугала необычность и сложность конструктивного решения, тем более, что его поддержал П. Л. Нерви.

Пластичность здесь переведена архитектором в новое качество. Ее обеспечивает форма нижней поверхности залов в виде обратных куполов, свешивающихся под плоскостью плиты. Нимейер вспоминал, «...как воодушевила нас идея оставить под плитой криволинейные очертания аудиторий... Это был тот новый элемент, в котором мы нуждались...» И он воочию представляет себе, «...как публика проходит возле опор, удивляясь смелости их решений, восхищаясь изогнутыми сводами аудиторий, цветными и неожиданными, почти сюрреалистическими» [2, с. 178]. Оконные проемы задуманы круглыми, что было излюбленным ритмическим мотивом Нимейера в 70-е годы.

... он разработал проект музея для Рио-де-Жанейро также на основе принципа в виде расширяющейся кверху многоярусной ступенчатой пирамиды. Размеры верхнего этажа в плане должны были быть 100 × 100 м. Общий силуэт музея напоминает музей в Каракасе 1955 г. и еще в большей степени противопоставлен проекту ступенчатого «растущего музея» Ле Корбюзье, но поэтажные членения и уступы придают ему совершенно иной характер. Они уточняют масштабное решение здания, приближая его гигантские размеры к человеку, а арочная форма оконных проемов, при всей ее декоративности, вносит в образ музея уместную тему историзма.

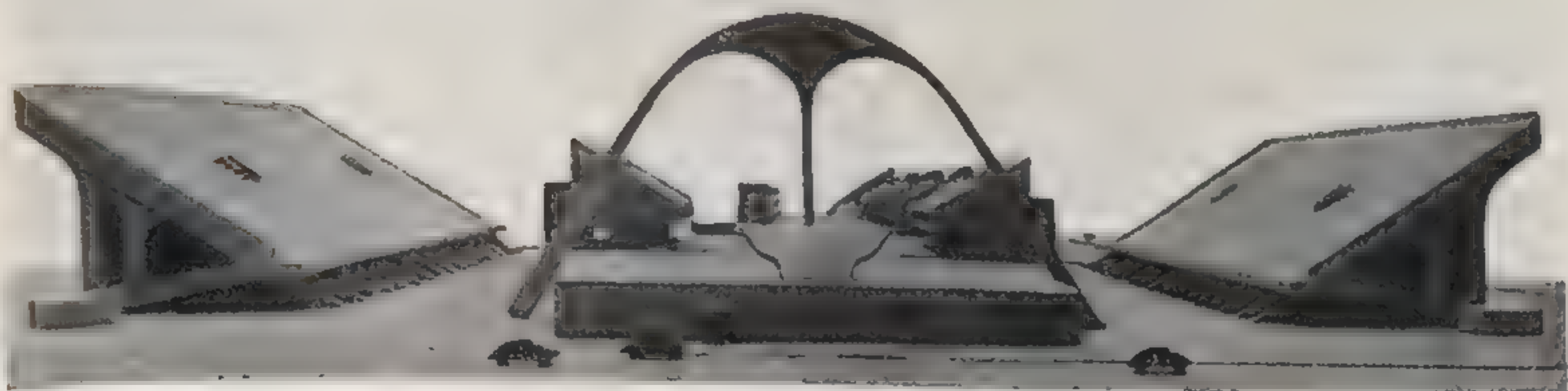
В 1977 г. Нимейер предложил проект музея Человека, программу которого разработал известный этнограф и социолог, прогрессивный общественный деятель Дарси Рибейру. Музей должен иметь кольцевую форму с затемненными залами вокруг открытого двора, объединяемыми коридором-пандусом. В центре двора задумано установить изваяние «Творящей руки» как символа прогресса человечества.

С начала 70-х годов Нимейер приступил к еще одной крупной и принципиальной работе в Рио-де-Жанейро. По градостроительному проекту его учителя и друга Лусиу Коста начал осваиваться и застраиваться громадный район к югу от города на заболоченной равнине, отделенной от центральных районов горными кряжами. Нимейер снова увидел возможность комплексного рационального строительства на свободной территории. Он предложил в качестве основного композиционного приема застройки своеобразные пучки одинаковых цилиндрических башен, образующие в плане подобия цветков с предприятиями обслуживания в центре каждого «цветка», нанизанными на разветвляющиеся подъездные дороги.

Впоследствии этот прием, некоторое разнообразие в который вносят только вариации расположения по отношению к подъезду, был дополнен другими мотивами. В одних кварталах по проектам конца 70-х годов намечалось строительство изогнутых в плане протяженных домов-стенки, подобных разрабатывавшимся Нимейером и некоторыми другими бразильскими архитекторами в начале 50-х годов. В других кварталах с целью приближения к жилью мест приложения труда он предложил разместить вдоль главных улиц спаренные ряды одинаковых параллельных конторских корпусов, напоминающие эспланаду министерств в Бразилиа. В этих проектах архитектор разработал многоуровневые комплексы с ярусным размещением у подножия деловых зданий магазинов, предприятий обслуживания, административных учреждений и т. п. В жилых группах предусмотрены детские сады, среди зелени — школы и спортивные площадки.

Нимейера настолько увлекло строительство этого района, что он предлагал проект музея, разработанный им для центра Рио-де-Жанейро, перенести в новый район, а в конце 70-х годов спроектировал для него культурный центр в виде кольцевой структуры, к которой с помощью крытых переходов примыкают объемы залов различных размеров, формы и назначения.

160 Как и прежде, зодчего едва ли не в первую очередь волнуют образные задачи. Так, комментируя новые проекты застройки, он писал: «Ко-



Трибуны для зрителей карнавала, сцена-музей, школы самбы, Рио-де-Жанейро, 1984 г.
Фото с макета, общий вид

точно можно сказать, что жилые дома образуют слишком протяженные линии в панораме города с обзорами и т. п. Наша точка зрения такова, что поскольку они занимают верхние участки местности, остаются большие свободные пространства, обеспечивающие тем самым великолепный вид из каждой квартиры»¹.

И в 1983—1984 гг. он смог подарить своему родному городу (которому он посвятил изданную в 1981 г. книгу, иллюстрированную собственными рисунками) необычный по назначению и характеру, огромный по размаху общественный комплекс.

Издавна центром знаменитого карнавала в Рио-де-Жанейро стал пробитый в начале 40-х годов просторный проспект Жетулиу Варгаса. Вдоль его тротуаров устанавливаются временные трибуны, и в карнавальные дни и ночи тысячи горожан и туристов восхищаются парадом школ самбы, текущим по мостовой, пританцовывают и подпевают. Дарси Рибейру, избранный вице-президентом штата Рио-де-Жанейро, предложил построить в конце проспекта, у подножия холмов, по склонам которых доныне карабкаются вверх фавелы² — обиталище танцоров и певцов, которым аплодируют участники карнавала, Дорогу Самбы — постоянное место для карнавальных шествий и помещения для школ самбы и для досуга жителей прилегающего района.

О. Нимейер говорил: «Я принял приглашение разработать проект с большим удовлетворением. Во-первых, потому что это народный праздник, наиболее важный из тех, что происходят в Бразилии, к тому же наиболее бедный народ выходит на улицы, чтобы отвлечься. Кроме того, в Рио нет сейчас другой крупной работы, которая бы меня привлекала. В тот момент это представило мне большие возможности»³.

В рекордный срок — ровно за четыре месяца, остававшихся до начала карнавала 1984 г., в сборно-монолитных железобетонных конструкциях были сооружены постоянные трибуны на 50 000 зрителей, более 200 учебных помещений, около 50 баров, многочисленные обслуживающие, технические помещения и Музей самбы, смонтировано сложное инженерное оборудование. Журналисты писали, что Дорога Самбы рождается в Рио в ритме Бразилиа⁴.

Композиция строго осевая, но несимметричная. Вдоль улицы-подхода с одной стороны поднимаются трибуны, а с противоположной, сохраняя позади существующую застройку — протяженное трехэтажное здание школ самбы. Обращенные на улицу его лоджии также могут заполняться зрителями. Улица расширяется и превращается в площадь, по сторонам которой сооружены трибуны с увеличенным числом рядов. В подтрибунном пространстве расположены разнообразные помещения и службы.

Кульминационный элемент композиции — замыкающий ось полуподземный Музей самбы, покрытие которого служит сценой для массовых представлений. Объем музея увенчан изысканно прорисованной грандиозной двойной аркой, к средней вертикальной опоре которой как бы

¹ Módulo, 1978, agosto-setembro, N 50, p. 76.

² Поселки из самодельных лачуг на окраинах бразильских городов.

³ Fatos e Fotos, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1983, N 1. 165, p. 68.

⁴ Ibid.

подвешен консольный акустический навес. Сечение арки плавно утончается кверху, благодаря чему арка с торца производит впечатление обелиска. Она в то же время образует своего рода раму для картины холмов с фавелами, где рождаются самбы.

Нимейер писал, что он сделал в строительство комплекса «...весьма скромный вклад, который, однако, было трудно реализовать»¹, и, на первый взгляд, для архитектора с такими способностями и опытом не составляло труда расположить вдоль улицы трибуны всего двух типов, длинное невысокое здание с повторяющимися ячейками и музей-сцену с аркой. Но на самом деле каждая деталь отражает глубину и тонкость проработки, причем именно художественной. Удивительно изящными, буквально музыкальными кривыми очерчены ограждения лоджий школы и подтрибунных пространств, подчеркивающие их протяженность и как бы задающие своим шагом темп медленного, но увлекающего ритмического движения в направлении площади. Особенно изысканно прорисованы разнообразные арки и консоли трибун. Пожалуй, наиболее неожиданна форма громадных каплевидных отверстий в рамах, поддерживающих трибуны. Принятая автором арочная конструкция в то же время (конечно, в гораздо более крупном масштабе) подхватывает рисунок фасадов старых домов, выходящих на улицу и образующих фон школы.

Проект комплекса, которому горожане дали прозвище Самбадром, отмечен сочетанием размаха и лиризма, монументальности и легкости. Он, как и все лучшие работы предшествующих лет, окрашен горячей и искренней любовью зодчего к его народу и к его городу.

Большая часть проектов Нимейера этих лет носит сугубо эскизный, схематичный, подчас фантастический характер, их осуществление предполагается в неопределенном будущем, но они показывают неослабевающую творческую активность мастера, уверенность его почерка, нацеленность на решение высоких, крупномасштабных и сложных профессиональных задач.

¹ Revista SEARJ. 1984, fevereiro, p. [14 с.].

Глава 6

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРЕ НИМЕЙЕРА

Демократическая нацеленность творчества Оскара Нимейера, его стремление обращаться к своему народу, не замыкаясь в границах узко-профессиональных проблем и дискуссий, потребовали усиления внимания к наглядности, читаемости архитектурного образа, а подчас к символичности и даже изобразительности, чуждых ортодоксальному функционализму, против которого он выступал с начала 40-х годов. Поэтому Нимейер постоянно стремился к обогащению как самой архитектурной формы — к пластике и контрастным сопоставлениям объемов, к динамичности членений, к разработке фактуры поверхностей, к введению цвета, так и к включению в архитектурную композицию произведений смежных искусств.

Уже в одном из первых проектов (дача поэта О. ди Андради, 1938 г.) Нимейер дает пластически богатое решение с глубокой лоджией, с необычными для того времени сводчато-наклонным покрытием и разнообразной фактурой фасадов, усиливая его живописным панно на всю высоту здания и постановкой перед стеклянной стеной статуи на постаменте из дикого камня.

Синтетичность характерна для наиболее принципиальных и идейно насыщенных произведений О. Нимейера, например для министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро — манифеста новой бразильской архитектуры, построек Пампульи, раскрывших перед ней новые пути исканий, и особенно для Бразилиа.

Эта синтетичность органична для подчеркнуто свободной, живописной, нацеленно украшенной архитектуры Нимейера, где часто используются иррегулярные, криволинейные композиции, не только как отражение его личных вкусов и общественной позиции, но и как проявление глубоко народных местных истоков современной архитектуры Бразилии, ее праздничного, карнавализованного характера, близости к бразильской литературе, музыке, танцу, живописи и другим искусствам. Архитектуру Нимейера питает и приверженность мастера к художественной традиции бразильского барокко, которое, особенно в культовых сооружениях, соединяло пластическое, фактурное и колористическое богатство архитектурных форм и особенно настенной декорации с обильным применением скульптуры, монументальной живописи, красочных тканей, разнообразной церковной утвари.

Синтетичность характерна и для современной бразильской архитектуры в целом. На протяжении долгой творческой жизни Нимейер активно сотрудничал с крупнейшими художниками Бразилии — К. Портинари, Р. Бурли-Марксом, Б. Джорджи, А. Сескьяти, А. Волпи, А. Булканом и

многими другими. С большинством из них его сближало не только единство взглядов на взаимодействие архитектуры и искусства, но также единые общественно-политические убеждения, стремление принести пользу своему народу, сознание высокой социально-воспитательной миссии искусства. Сплочению передовых художников способствовал организованный и редактируемый Нимейером журнал «Модуло».

В творческой биографии Нимейера сложились устойчивые, но не неизменные приемы синтеза архитектуры со смежными искусствами.

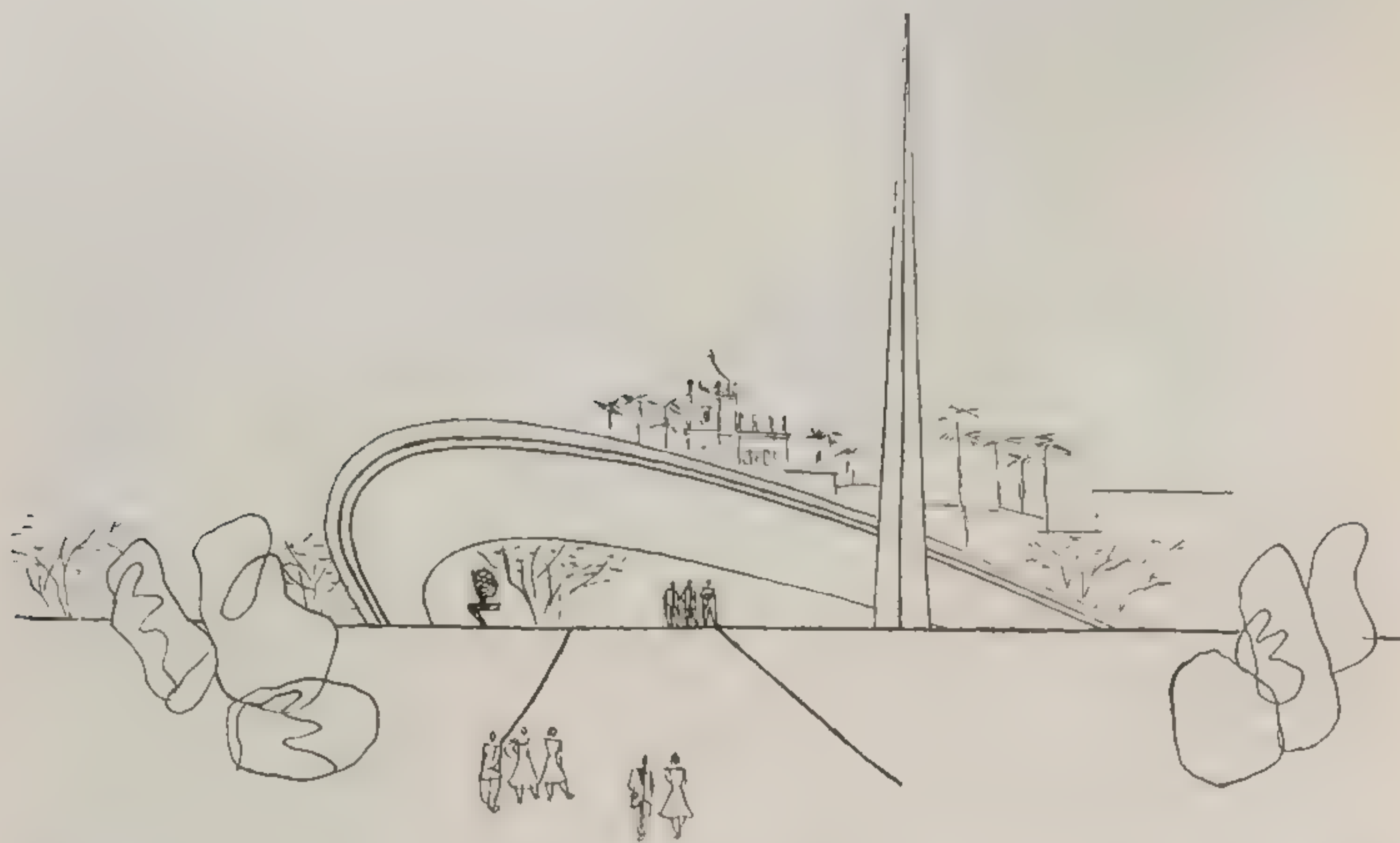
В ранних его работах они в целом типичны для архитектуры современного движения, на базе которой, как известно, формировалась новая архитектура Бразилии. Нимейер писал, что «...очень часто архитектура того или иного здания требует обычной стены из доброкачественного материала, и в таких случаях настенный рисунок ее только портит» [2, с. 38]. Поэтому он использовал в то время почти исключительно круглую скульптуру, часто композиционно противопоставляя ее архитектурным объемам или деталям, а живописи отводил цельные плоскости, тектонически трактованные как ненесущие.

Интерьеры украшали главным образом фрески, а основным материалом экстерьерной стенной живописи в творчестве Нимейера и его коллег стали (в развитие традиций колониальной эпохи) бело-голубые глазурованные плитки «азулежус». Создатель первых панно из «азулежус» К. Портинари тонко почувствовал их характер на грани облицовки и красочных мазков, сюжетной картины и орнамента. Он задал масштаб, ритм, цветовое решение и принципы построения рисунка, ответившие требованиям как архитектуры, так и живописи. Этому способствовала четкость геометрической формы и одинаковость размеров плиток, расчлененность картины прямыми линиями швов, условность фона, стирающие рисунок блики на глазури. Все это обеспечивает двухмерность панно, не нарушающую (как у великих мексиканских монументалистов), а подчеркивающую зрительно плоскость стены и позволяющую изображению как бы слиться с архитектурой; рисунок же сюжетных росписей нередко выполняет назначение здания.

В министерстве просвещения и здравоохранения из них было выполнено грандиозное панно у входа, а также облицовка некоторых стен, в том числе закругленных надстроек на плоской крыше. Буйные краски тропической флоры, энергичные очертания куртин садов, разбитых Р. Бурли-Марксом на плоских крышах и у подножия здания, контрастируют с регулярностью архитектурных форм. Монументальные скульптуры в саду, высеченные Б. Джорджи (группа «Юность») и С. Антониу («Лежащая девушка») из крупнозернистого гранита, оттеняют гладь стеклянной плоскости фасада. Только к выступающей глухой стене аудитории прикреплена беспокойно-напряженная бронзовая фигура Прометея скульптора Ж. Липшица. Фрески и картины К. Портинари обогащают пространство интерьеров здания.

В Пампульи перед входом в казино установлена статуя сидящей женщины (скульптор Л. Замойски), акцентированная капризным изломом навеса.

Уникальный архитектурно-живописный ансамбль создан в церкви в Пампульи: весь задний фасад образует бело-голубое плиточное панно



Проект монумента Рую Барбоза, 1949 г. Художник К. Портинари, скульптор А. Сескьяти. Фото с макета, рисунок Оскара Нимейера

«Житие св. Франциска», с которым перекликаются волнообразные мозаики на боковых фасадах; рельефы с синими контурами оживляют белую облицовку кафедры проповедника и крестильную чашу в интерьере, а всю алтарную стену занимает фреска «Воскрешение Лазаря», теплый тон которой отвечает цвету деревянных реек внутренней отделки. К алтарной росписи подводят ряды сдержанных по цветовой гамме картин «Страсти Иисуса Христа».

В скромном по внешнему облику колледже в Катагуазисе Портинари написал громадную фреску «Казнь Тирадентиса», героя национально-освободительной борьбы, ритмические членения которой усложняют и обогащают пространство узкого вестибюля. За эту фреску художнику была присуждена Золотая медаль мира.

В 1949 г. О. Нимейер совместно с К. Портинари и А. Сескьяти спроектировал монумент либеральному политическому деятелю конца XIX — начала XX в., борцу с монархией Рую Барбоза в виде трехгранного обелиска и стоящей рядом раковиноподобной железобетонной оболочки с росписью по внутренней поверхности, которая накрывает громадную голову на консольном пьедестале. Проект не был осуществлен, но некоторые его композиционные идеи получили развитие в последующих работах Нимейера, в частности в Военном пантеоне в Бразилиа.



На террасе собственного дома Нимейера в Каноя установлены две статуи. Как остроумно заметил С. Пападаки, имея в виду удивительно тонкое включение самого сооружения в природный ландшафт, «... роль скульптуры, остро противопоставленной объему скалы (оставленной на участке.— В. Х.), возможно, состоит в том, чтобы напоминать посетителю, что это место создано человеком»¹. В саду скульпторы — друзья Нимейера, неоднократно устраивали выставки своих работ, удачно оттеняемых необычными формами дома.

Синтез искусств для Нимейера — не самоцель, а средство наиболее выразительного и наглядного воплощения образного замысла. Вот почему ранее выработанные приемы синтеза он активно развил и переосмыслил в работе над комплексом Бразилиа. В поиске символичности и мыслил в работе над комплексом Бразилиа. В поиске символичности и цельности эстетизированной, нацеленно монументальной среды Нимейер сам разрабатывал все детали архитектурно-пространственного замысла, включая размещение и композиционные идеи скульптур и росписей. Стремление зодчего к открытой «программности» архитектуры вызвало более тесную интеграцию архитектурных форм со скульптурой и живописью — сближение их как по функционально-образной роли, так и по

¹ S. Papadaki. Oscar Niemeyer: Works in Progress, New York, 1956, p. 73.

приемам формально-композиционного решения, их взаимодействие и взаимоусиление.

Даже фасад скромной приходской церкви в жилой зоне покрыт сплошным бело-голубым ковром из «азулежус» с обобщенными изображениями евангельских эмблем — голубей и звезд, а ее интерьер украшен сюжетной фресковой живописью (художник А. Волпи), не покрывающей стены целиком, сохраняющей их зрительную цельность и тектонический смысл.

Во дворце Рассвета Нимейер стремился создать цельную и многообразную среду. Изысканные архитектурные формы, сложное и богатое внутреннее пространство, создающее впечатление представительности и интимности, разнообразие фактур и полихромия отделочных материалов, ультрасовременная и старинная мебель дополняются скульптурой и живописью.

У входа во дворец на низком пьедестале, возвышающемся над зеркалом бассейна, установлена бронзовая скульптурная группа «Купальщицы» А. Сескьяти. В центре одного из парадных залов поставлена геометризованная статуя-столп работы французского художника и журналиста Андре Блока, а продольную стену столовой украшает горизонтальное по конфигурации полотно Эмилиану Ди Кавалканти. Композиционным центром дворцовой часовни является расписная терракотовая мадонна XVIII в., освещаемая через многоцветный, современный по рисунку витраж. Здесь неожиданность, эксцентричность стилистического и жанрового обогащения, композиционных сочетаний и контрастность элементов не нарушают гармоничности архитектурной среды.

Скульптурен правительственный центр столицы в целом и особенно дворец Национального конгресса, скульптурны остро контрастирующие объемы театра и собора, скульптурны детали — прежде всего колонны дворцов. В активный художественный ансамбль включена также мебель, эмблематика, цвет, искусственное освещение и подсветка в темное время суток, пышное озеленение, обводнение и даже заранее задуманные архитектором шум и мельканье голубиных стай, оживляющие спокойную, несколько холодноватую монументальность центра.

Нимейер запроектировал и монументы архитектурно-скульптурного характера: обелиск с текстом перед дворцом Рассвета, а на площади Трех Властей — спаренный столп-голубятню и музей-памятник Бразилиа.

Архитектурный ансамбль площади Трех Властей, скомпонованный из одновременно мощных и изящных скульптурных по форме сооружений, дополняют скульптурные или скульптурно трактованные монументы. В центре площади установлена группа «Воины», а перед зданием Верховного суда — статуя Феиды. К основанию музея, орнаментированному памятными надписями, прикреплена громадная маска Ж. Кубичека. В соответствии с проектом нового музея, пространство площади должно обогатить гигантское каменное изваяние — голова Тирадентиса.

Скульптурность объема театра усиливает геометричный горельеф с богатой светотенью, покрывающий целиком боковые фасады (художник А. Булкан).

В скульптурном и живописном убранстве Бразилиа проявилась — частично под влиянием тесной совместной работы с архитекторами — тен-

денция к использованию композиционных средств, обычно свойственных самой архитектуре: выявление материала и его фактуры, подчеркивание ритма, масштаба, пропорций и т. п. Этому, с одной стороны, способствовало распространение в те годы в бразильском изобразительном искусстве абстракционизма. Сам Нимейер так описывал процесс создания декоративного панно-стены в вестибюле дворца Национального конгресса (художник А. Булкан): «Приняв во внимание различные факторы, включая время и необходимость экономии средств, мы решили сделать его абстрактным и простым в исполнении. Потом мы... пришли к заключению, что лучше всего использовать материалы, уже отобранные для отделки интерьера: черный гранит (пол) и белый мрамор (стены)» [2, с. 123]. И действительно, белая стена, ритмически расчлененная черными полосами, явно приобрела выразительность и самостоятельное художественное значение.

С другой стороны, условность скульптурных и живописных форм, кстати, далеко не господствующая в художественном ансамбле Бразилиа, обосновывается ослаблением потребности в изобразительности как таковой, поскольку здесь сами архитектурные формы наделены непривычно открытой образностью, подчас доведенной до изобразительности и дополняемой текстами.

Очертания скульптурных групп «Купальщицы» и «Воины» как бы повторяют изысканные силуэты колонн дворцов, в то же время контрастируя с ними цветом и фактурой. Не случайна и парность их композиций, столь последовательно проведенная в архитектуре новой столицы.

Геометризм и изящные полукружия дворца Арок поддерживаются скульптурой «Метеор» Б. Джорджи в виде рассеченного и вырезанного шара. Нарочито замкнутая архитектура здания министерства обороны как бы продолжается в группах заостренных бетонных монолитов.

Нимейер в продолжение всей своей деятельности, особенно в сооружениях, рассчитанных на массовое посещение и восприятие, использует фигуративную скульптуру и живопись, понятные даже неподготовленному зрителю. Но когда требовалось выразить обобщенную идею (в частности, броский и политически неконкретный лозунг «развития»), Нимейер прибегал к геометрическим формам монументов. Таковы неосуществленные «Восходящая спираль» для выставки в Сан-Паулу (1951 г.) и нависающая пирамида-острие в проекте общественного центра на набережной Алжира (1972 г.)¹.

В 1970 г. был закончен начатый еще в 1959 г. как бы возносящийся к небу кафедральный собор Бразилиа, вся композиция которого рассчитана на обостренное эмоциональное воздействие. Заявляя себя продолжателем традиции великого скульптора и архитектора бразильского барокко Алейжадинью, О. Нимейер поставил у входа в собор монументальные столпоподобные скульптуры евангелистов, а под куполом подвесил изображения крылатых ангелов.

Среда Бразилиа продолжает насыщаться произведениями смежных искусств. Изысканные сады разбивает Р. Бурли-Маркс.

¹ У подножия монумента архитектор предполагал поставить статую человека, но это вряд ли возможно в мусульманской стране.

В 1981 г. Нимейеру удалось осуществить давнюю мечту — построить в центре столицы мемориальный комплекс, увековечивающий память Ж. Кубичека. В кульминационной точке ансамбля на высоком постаменте сложной формы, заканчивающемся устремленной вверх дугой (правые газеты несколько месяцев требовали запрета монумента, увидев в нем трансформированные серп и молот), установлена бронзовая фигура президента. Трактовка статуи излишне натуралистична, жест обыден, что снижает ее мемориальную значимость (скульптор О. Песанья).

Характерно, что несмотря на художественную подготовленность, которая проявилась в его набросках, перспективах, рисунках и даже в иллюстрациях и эскизах декораций, Нимейер никогда не брался за выполнение чисто живописных или скульптурных работ (кроме, может быть, проекта памятника крупному бразильскому инженеру-железобетонщику А. Ребоусасу в виде поставленных друг на друга бетонных кубов).

Идеями единения архитектуры со смежными искусствами пронизаны и работы Нимейера за пределами Бразилии: и Музей современного искусства в Каракасе, и здание ЦК ФКП, и проект нового центра Алжира. Строгая по очертаниям объема и прихотливая по членениям и деталям архитектура здания издательства Мондадори в Милане (1975 г.) оттеняется абстрактной металлической скульптурой «Колонна больших листов» А. Помодоро, вырастающей, как и многие статуи в Бразилиа, из воды.

В монументальном здании ЦК Французской коммунистической партии в Париже скульптура перед главным фасадом (1981 г.) также имеет геометризованный характер — столп с двумя изогнутыми пластинами — «крыльями», но здесь это условность или, скорее, метафора, поскольку на эскизах здания перед волнообразным фасадом — «стягом» предполагалась установка революционной эмблемы — серпа и молота.

В 1985 г. Нимейер разработал проект памятника выдающемуся никарагуанскому революционеру Карлосу Фонсеке Амадору.

Здания О. Нимейера, расположенные на свободных участках, неотделимы от природного окружения, а точнее — от произведений развивавшегося одновременно с новой архитектурой Бразилии ее садово-паркового искусства. Многоцветные сады с живописными дорожками и куртинами часто оттеняют геометризм архитектурных форм, белизну объемов, их подчеркнутую рукотворность, а во дворце Арок и в издательстве Мондадори дополнительно разбиты сады под крышами-перголами.

В творчестве Нимейера проявились не только понимание и органическая близость творческих поисков архитектора и мастеров смежных видов искусств, но и конкретное взаимообогащение формально-композиционных приемов. В частности, именно в живописных панно и в компоновке садов построенных им зданий впервые проявились свобода и криволинейность, ставшие вскоре столь характерными для самих объемов, а позже — сменившие эти приемы строгость и геометризация.

В 60—70-е годы на Западе в связи с общим сокращением строительных программ в целом скромнее стало живописное убранство архитектуры, исключая развитие суперграфики (выполняющей, впрочем, несколько иные композиционно-смысловые задачи), а скульптура применяется едва ли не только гротесковая по характеру. Однако нимейеровские приемы синтеза остаются в целом неизменными.

Многолетний опыт совместной работы с художниками позволил О. Нимейеру выработать систему методов достижения эффективного синтеза — возможно, не совсем оригинальную, но характерную для его творческой направленности и целей.

Нимейер прежде всего отмечает необходимость не только обязательной высокой квалификации всех участников совместной работы, но и понимания того, «...где необходимо их сотрудничество, а где без него можно обойтись» [2, с. 122].

Необходимо, отмечает Нимейер, начинать совместную работу с самых первых эскизов архитектора, «...дружески обсуждая все вопросы проекта в мельчайших деталях, рассматривая все специальные разделы как части единого и гармоничного целого» [2, с. 123]. Уже на этом этапе следует наметить места расположения живописных, скульптурных и декоративных работ и определить формы и способы их выполнения. И практика самого мастера показывает, что наиболее значительные комплексы, и прежде всего центр Бразилиа, с самого начала задумывались как ансамбли художественно-архитектурные, в основе которых лежит духовная значительность и пластичность архитектурного замысла.

При подчеркнутом стремлении к коллективному труду и уважении к работе живописца и скульптора Нимейер твердо указывает на «...особые функции и руководящую роль архитектора в коллективе...» проектировщиков, на право и необходимость для него принимать окончательные решения, в том числе по, казалось бы, чисто художественным вопросам, «...предлагая решения в согласии с архитектурным замыслом» [2, с. 123]. Он рассматривает такую постановку вопроса как «основное условие» осуществления подлинного синтеза искусств.

Такому подходу способствовали условия Бразилии, где (в отличие, например, от Мексики с ее великими художниками-монументалистами, которые вначале создавали свои «муралы» в стилистически чуждой архитектурной среде, а позже оказывали на архитекторов очевидное влияние) современная архитектура и изобразительное искусство развивались одновременно и совместно при признанной ведущей роли архитектуры, а художники стремились проникнуть в суть архитектурного замысла.

Однако подлинное решение проблемы синтеза искусств, уверен О. Нимейер, требует решения не только профессиональных, но прежде всего социально-экономических проблем или, как он писал, «...требует более высокой степени развития культурных и социальных условий, чем существующие ныне» в его стране и в капиталистическом обществе в целом. А успехи его собственные и его единомышленников являются частными, достигнутыми не благодаря, а вопреки этим условиям.

«В наше время, — пишет О. Нимейер, — работа представляется художнику социальным обманом, продиктованным обстоятельствами, которые унижают и развращают его, вынуждая служить тем, кто командует в жизни с помощью грубой силы, дискриминации или денег. Следовательно, синтез искусств должен стать независимым от меценатов, тогда он не будет, как сегодня, отдаленным и недостижимым миражем. Он станет естественным следствием взаимопонимания и дружбы. И люди будут лучше понимать эти проблемы, стремиться к решению их, изменяя тем самым и свою собственную судьбу» [2, с. 123].

Глава 7

АРХИТЕКТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ

Предтечи и пионеры современного движения в архитектуре, разъясняя свои творческие принципы и борясь за их утверждение, много и постоянно выступали устно и в печати, писали статьи и целые книги, на которых воспитывались новые поколения архитекторов. Их традицию, но уже в борьбе с функционалистской догмой, в отстаивании и пропаганде своих убеждений продолжил Оскар Нимейер.

Его первый литературно-публицистический опыт был связан с проектированием Пампулы в начале 40-х годов. С тех пор он к середине 80-х годов написал шесть книг, предисловия к нескольким книгам, около 100 статей, дал множество интервью. Активность профессионально-публицистической деятельности Нимейера не ослабевает. В конце 70-х годов он написал книгу «Форма в архитектуре» и цикл из шести статей «Проблемы архитектуры». В книге о Рио-де-Жанейро, написанной в 1981 г., также подняты некоторые теоретические проблемы градостроительства и архитектуры.

Однако не только пропаганда своих взглядов заставляет зодчего браться за перо. Важнейшие проблемы современного искусства и архитектуры: искусство и общество, искусство и время, роль личности в искусстве и в его развитии, художник и революция, единство стиля и творческая индивидуальность, свобода и необходимость, место и значение архитектуры в жизни общества, архитектура как искусство и ее взаимосвязи с экономикой, техникой, смежными видами искусств, функция, конструкция и форма, процесс рождения архитектурно-художественного образа — повседневно встают перед мыслящим архитектором в виде реальных задач, требующих обдумывания и понимания с целью выработки наиболее совершенных проектных решений.

Совокупность социальных, эстетических и профессиональных представлений О. Нимейера иногда называют «...его архитектурной теорией»¹. В действительности это, конечно, не теория как нечто самостоятельно существующее, как бы отстраненное от творческого процесса его обобщение и осмысление. Двуединство творческой и мыслящей, анализирующей личности порождает не научную архитектурную теорию, а творческие концепции.

Архитектурные взгляды архитекторов имеют сложную, в чем-то противоречивую направленность. Они, едва ли не в первую очередь, являются попыткой осмыслить собственный опыт и творческий процесс, разо-

браться в истоках и механизмах выработки данных, а не иных проектных решений. Во-вторых, они выступают предопределением проектных решений и одновременно, в-третьих, обоснованием и объяснением этих решений, а подчас и оправданием (и самооправданием) новых приемов и средств, родившихся, возможно, интуитивно, иногда вопреки ранее провозглашенным принципам. Такие объяснения рассчитаны на заказчиков, критиков и на широкий круг воспринимающих архитектурное произведение. В-четвертых, это разъяснение и пропаганда собственных воззрений и творческих принципов. При таком двуединстве архитектора и «теоретика» проектная практика испытывает естественное воздействие индивидуально формируемых концепций, и одновременно проецирование личного проектного опыта оказывает обратное и, может быть, более сильное влияние на сами взгляды и творческие принципы мастера. Таким образом, перед теорией архитектор ставит не научно обьективизированные, а индивидуальные, субъективные цели, обосновывая свои положения и выводы также индивидуальным опытом.

О. Нимейер — полемист и пропагандист убежденный и темпераментный; однако, и это стоит подчеркнуть, в отличие от пионеров современного движения, которые как пророки постулировали социальные и эстетические требования, требуя присоединения и верности им, он постоянно и все активнее указывает на индивидуальный, а не групповой характер своих взглядов и требований. Так, начиная очередные «Рассуждения о бразильской архитектуре», он дает им подзаголовок «Личное свидетельство» и оговаривается: «Я просто хочу изложить мое личное мнение о предмете»¹. В то же время Нимейер, конечно, опирается и ссылается на опыт всей бразильской и мировой архитектуры и, в сущности, пропагандируя свои принципы, безусловно, претендует на их широкое распространение и применение.

В своих высказываниях Нимейер весьма последователен. Не случайно свою книгу «Форма в архитектуре» он начинает словами: «Эта проблема занимала меня на протяжении всей жизни» [14, с. 9]. Однако одни его высказывания противоречат другим, что отражает естественное творческое развитие зодчего, углубление, а подчас и видоизменение его концепций.

Постоянно волнует Нимейера тема связи архитектуры с теми социально-экономическими условиями, в которых она функционирует.

В 40-е годы он писал: «Нашей архитектуре необходим не только технический прогресс... но в первую очередь понимание ее основной задачи, которую позволит решить только социальный прогресс» [2, с. 16]. И в конце 70-х годов, вспоминая, как на допросе в политической полиции на вопрос о целях его деятельности он отвечал: «Изменить общественный строй», Нимейер добавлял: «Вот та неизбежная реформа, которая способна привести нас к истинно гуманистической архитектуре, о которой мы мечтали» [14, с. 40]. О социальных проблемах архитектуры он постоянно говорит и в 80-е годы, повторяя тезис о противоположности частных и общественных интересов, характеризующей общество, в котором он живет и работает.

¹ Módulo, Dez. 1976/jan. 1977, № 44, p. 35.

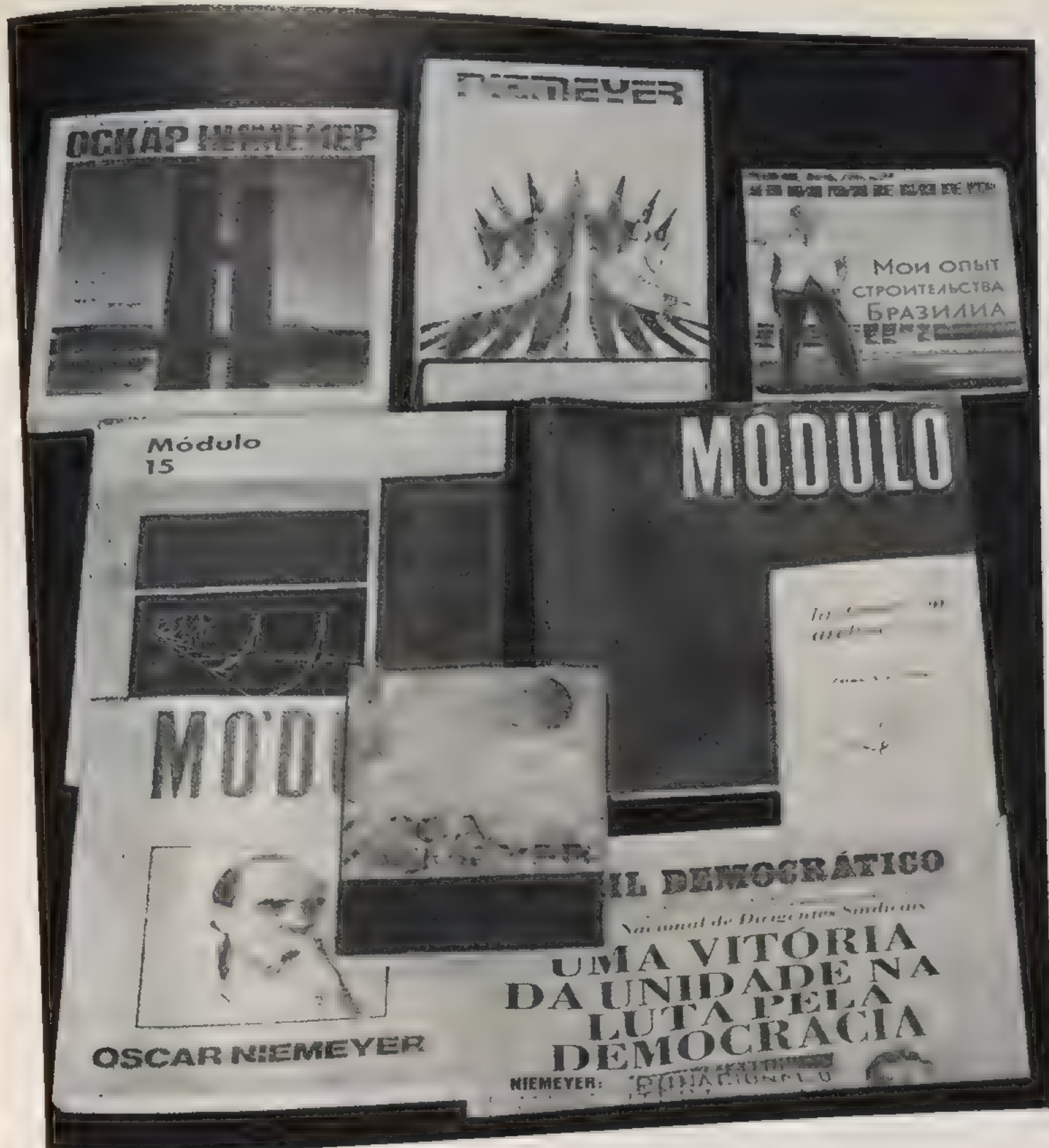
Нимейер еще в молодые годы воочию убедился в растущем конфликте между развивающимися производительными силами общества и производственными отношениями: «Архитектура должна выражать дух технических и социальных сил, которые преобладают в данную эпоху; но, когда эти силы не уравновешены, конфликт между ними пагубен для содержания работы и для работы в целом» [2, с. 24].

Для человека его профессии социальные конфликты проявляются прежде всего в тяжелых жилищных условиях тех, кто своими руками создает все богатства страны, кто возводит великолепные, но заведомо отчужденные от них архитектурные ансамбли. Он писал, что даже лучшие, «с точки зрения проектировщика», здания «... всегда отражают социальное неравенство страны, где большинство граждан живет в совершенно жалких квартирах» [2, с. 25].

В период строительства Бразилиа Нимейер с горечью наблюдал, в каких лачугах жили строители, а при получении в Бразилиа Международной Ленинской премии он заявил, что, вопреки замыслу генерального плана столицы, рабочих переселили в города-спутники, которые он называл «городами-ночлежками», «нагромождениями фавел, где бедность порождает постоянный вопль негодования». «Возведенные ими школы, ясли, клубы и дворцы на самом деле никогда им не принадлежали. На их долю выпали лишь нищета, эксплуатация и несправедливость» [2, с. 130]. Эта проблема занимает его постоянно. В 70-е годы он говорил: «Фавелы простираются сегодня через всю нашу страну с севера на юг».

О. Нимейер рано понял утопичность и профессиональную ограниченность социально-реформистской концепции современного движения, основатели которого верили в возможность совершенствования общественного устройства средствами архитектуры, и резко выступил против концепции «социальной архитектуры». На вопрос о фавелах он отвечал: «Это исключительно важная проблема. Однажды среди архитекторов провели по этой проблеме опрос, и каждый предложил свое техническое решение, но ведь это не архитектурная, а социальная проблема, и ее не решить на чертежной доске» [2, с. 174].

В 60—70-е годы некоторое расширение жилищного строительства в Бразилии породило в архитектурной среде новые профессионально-реформистские иллюзии, и Нимейер считал своим долгом выступить против них. Ссылаясь на высказывание Ф. Энгельса, он подчеркивает, что «... говорить о социальной архитектуре в капиталистической стране есть не что иное, как проявлять псевдореволюционный патернализм» [14, с. 40]. И в другой статье: «Социальные программы... были организованы правящими классами, факт, который ясно определяет их ограниченность и цели. Естественно, мы находим нужным для архитектора участвовать в программах жилищного строительства, которые позволяют ему осмыслить проблемы заводского изготовления, повторяемости и экономии. Но мы против такого участия, когда оно только показывает необходимость выбора политической позиции, потому что социальное содержание этих планов фальшиво, демагогично и патерналистично»¹. Заявление Нимейера излишне категорично. Самоустранение архитектора из



Обложки книг и журналов Оскара Нимейера

социальных программ даже буржуазного государства может привести его только к утрате связей с массами, понимания их интересов. Сам Нимейер участвовал в проектировании жилых комплексов как в Бразилии, так и в других странах. Но это отражает принципиальность зодчего, понимание социальных возможностей и задач архитектуры.

И этого понимания Нимейер постоянно требует от каждого архитектора и критика. Он писал: «Очевидно, что бразильская архитектура не может быть исследована без предварительного учета социальной системы, которую она представляет, с классовыми привилегиями и кон-

трастами, бедностью и богатством, которые характеризуют капиталистический мир»¹.

С точки зрения профессиональных проблем, О. Нимейер многократно указывал на необходимость отмены частной собственности на землю как предпосылки разработки градостроительных проектов: «Ясно, что наша альтернатива, основанная на политических обоснованиях и принципах планировки городов, должна иметь в числе существенных положений общественную собственность на землю»².

Работая в реальных социально-экономических условиях, Нимейер отлично сознает ограниченность своей профессиональной деятельности, болезненно воспринимает неизбежную в капиталистическом обществе зависимость архитектора от частных заказчиков. Он говорит о том, что бразильская архитектура, «...которая еще способна создавать произведения высокого качества, ограниченная... условиями правительственных планов и удовлетворением прихотей местной буржуазии, безразличной к нуждам непривилегированных — миллионов бразильцев, не имеющих крыши над головой», не может, например, решить проблем хаотически застроенных центров городов³.

Нимейер признавал: «Существующие социальные противоречия приводили меня в состояние неуверенности» [2, с. 57]. Рекламные и конъюнктурные требования заказчиков оказывали влияние на выбор профессиональных средств создания архитектурного образа. Он говорит о заказчиках, «которые хотели построить себе дома из ряда вон выходящими» [2, с. 57]. Критикуя пестроту новых зданий в Бразилии, он отмечал, что «...цвет выбирается только в соответствии с индивидуальным вкусом каждого архитектора, а иногда и того хуже — каждого домовладельца» [2, с. 39].

Зодчий признавал, что проектирование особняков представляет большие возможности в разработке новых средств выразительности, но он стремился проектировать массовые типы зданий: «Буржуазное жилище, каким бы роскошным оно ни было, уже никогда больше не станет символом нашей эпохи. Подлинным воплощением духа современной архитектуры станут большие здания общественного назначения: школы, больницы, театры, стадионы, клубы, многоквартирные жилые дома и т. п.» [2, с. 17].

К этой теме О. Нимейер вновь обратился в 1984 г., отвечая на вопросы португальского журналиста: «Я всегда был вынужден работать по заказам бразильской буржуазии, реже — правительства. Но, как я уже говорил, не существует архитектуры, которая способна решать политические проблемы. Политические и социальные проблемы решаются в ходе классовой борьбы за торжество нового строя, который и создает условия для расцвета творчества, в том числе и в области архитектуры»⁴.

Реальная социальная роль архитектуры в капиталистическом обществе не раз приводила Оскара Нимейера, как и некоторых других архитек-

¹ Modulo. Der. 1976/Jan. 1977, N 44, p. 38.

² Ibid, p. 39.

³ Ibid., p. 40.

⁴ За рубежом.— 1984.— № 23 (1248).— С. 22.

торов, к разочарованию в профессии проектировщика и в своей собственной творческой деятельности. Открывая в 1965 г. выставку своих проектов в Музее декоративного искусства Лувра, он заявил: «Я разработал сотни проектов, но должен признаться, что в целом не удовлетворен своей работой, так как она никогда не приносила пользу обездоленным классам, а ведь беднота составляет большинство бразильской нации. Я не должен закрывать глаза ни на какие проблемы, так как архитектор в своей работе всегда призван отразить ту среду, в которой она создавалась».

Есть одна вещь, которая меня утешает. Это то, что я никогда не придавал первостепенного значения самой архитектуре. Мои интересы обращены непосредственно к жизни, к социальным проблемам, к политическому и экономическому освобождению моей страны, в борьбе против империализма, нищеты и невежества» [2, с. 136].

И уверенность в наступлении эпохи социального равенства и справедливости внушает Нимейеру исторический оптимизм, веру в беспредельные перспективы развития архитектуры. Он давно пришел к убеждению, что «... архитектура может иметь общественный смысл только при социализме... Если мы стремимся к социалистической архитектуре, то должны во имя результата бороться за создание необходимых для этого условий»¹.

В то же время, вопреки своим убеждениям, Нимейер иногда отдает дань распространенным в профессиональной архитектурной среде утопическим воззрениям. Разрабатывая первые проекты для Бразилиа, он верил, что этот город станет городом свободных и счастливых людей, указывал на то, что по проекту Л. Коста в основу планировки «... жилых районов, торговых зданий и всего остального... положен принцип социального равенства» [2, с. 41]. В конце 1979 г. он поделился с корреспондентом московской газеты своей мечтой — построить «небольшой город тысяч на двести жителей, город, в котором не было бы ни бедных, ни богатых... В огромном зеленом саду разместил бы жилые дома, клубы, бесплатные школы и больницы. Словом, это был бы город для простых людей, а не для привилегированного меньшинства»².

К теме города будущего Оскар Нимейер возвращается в 1984 г. И, прежде всего, его вновь волнуют социальные проблемы: «Как мы, латиноамериканцы, задавленные вековым господством буржуазии, можем помышлять о городе, создать который под силу лишь бесклассовому, справедливому и независимому обществу?... Как можем мы рассуждать о городе будущего, если царящие повсюду нищета и несправедливость вынуждают нас забыть о чертежных досках и, повинувшись собственной совести и чувству солидарности, вливаться в политическую борьбу, вместе со всеми выражать негодование и протест. И все-таки давайте не много помечтаем и внесем свой скромный вклад в создание проекта города будущего».

Предложения зодчего строить город, где «от средневековых городов, которые так милы сегодня нашему сердцу», останутся «покой и гу-

¹ Polityka. Warszawa. 1960, май 14, N 20 (167).
² Советская культура.— 1979.— 2 ноября.— № 88.

манизм», остаются в целом прежними: «Город будущего должен возводиться не для машин, а для людей», которые смогут «свободно разгуливать по нему, как в былые времена». Нимейер заявляет: «Наш город устремится ввысь, поэтому расстояния в нем сократятся ... Для того, чтобы пешеходы могли свободно передвигаться по улицам, весь автотранспорт будет оставаться на стоянках за чертой города ... Наш город может расти. По его модели будет создана целая цепочка городов, расположенных вдоль одной оси и отделенных друг от друга огромными зелеными зонами отдыха. Параллельно им протянутся сельскохозяйственные, научно-исследовательские и промышленные зоны»¹.

Понимание социального предназначения архитектуры и перспектив ее развития определило отношение бразильского архитектора к советской архитектуре: «В советской архитектуре... нас прежде всего интересует и привлекает ее гуманистический характер, впервые в истории позволивший архитектуре выполнять в обществе ту роль, которая ей в действительности предназначена. Если во всех остальных странах архитектура удовлетворяет потребности меньшинства — господствующих классов, то в Советском Союзе она, наоборот, служит счастью и благосостоянию всего общества. В советской архитектуре уже не встречаются те препятствия, которые существуют у нас, — препятствия, прямо связанные с социальными проблемами, которые наши архитекторы вынуждены обходить» [2, с. 28].

С гуманистическим устремлением творчества О. Нимейера неразделимо связан его патриотизм, желание служить своему народу, разделять его мечты и трудности. Свою работу, свои искания он оценивает мерой выполнения патриотического долга. Именно так расценивал он свое участие в строительстве Бразилиа. Работая в 60—70-е годы главным образом за рубежом, он всегда с гордостью отмечал, что в его лице бразильская архитектура вносит свой вклад в мировое зодчество, и привлекал к выполнению зарубежных заказов бразильских специалистов и бразильские фирмы. И даже постоянно признавая вклад Ле Корбюзье в сложение бразильской школы современной архитектуры, Нимейер не забывает прибавить, что эскизы великого французского новатора были воплощены в реальность (и во многом переработаны) молодыми бразильскими архитекторами: «В ... авторском коллективе установилась атмосфера доверия и единодушия, ... вселившая в нас уверенность в том, что мы способны еще сказать свое слово в архитектуре» [14, с. 26].

На рубеже 30-х и 40-х годов Нимейер не раз говорил, как и большинство архитекторов того времени, об общей тенденции современной архитектуры к «универсализации», имея в виду сближение образно-стилистических характеристик в различных странах в связи с совпадением функциональных задач, с единообразием технического арсенала и методов строительства и с расширением культурного обмена: «Мы знаем, что современная архитектура стремится к универсализации» [2, с. 17]. Но уже в начале 40-х годов, приступая к работам для Пампулы, в которой он впоследствии видел «отправную точку современного направления бразильской архитектуры» [14, с. 27], он первым из бразильских архитекто-

ров выдвинул требование поисков нового, самобытного, именно бразильского пути развития зодчества. Он писал: «Нас никто не может обвинить, что в наших поисках не хватает смелости, порой столь необходимой, присущей народам, национальная культура которых находится в стадии становления» [2, с. 17]. В условиях господства «интернационального стиля», т. е. современной архитектуры, это был едва ли не первый в мире призыв к региональному своеобразию архитектуры.

Эта смелость, по его убеждению, была необходима архитекторам, «...которые, чувствуя себя ответственными за престиж и прогресс нашего зодчества, не удовлетворяются существующим положением дел, находятся в процессе постоянных творческих поисков, и ничто не способно им в этом помешать» [2, с. 17]. Такое соображение переводит представление о патриотическом долге вообще в категорию личных творческих устремлений зодчего.

К середине 50-х годов в творчестве и взглядах Нимейера сложилась стройная концепция самобытности современной бразильской архитектуры, опиравшаяся на осознание особенностей природно-климатических условий страны, методов строительства, социальной структуры общества и исторически обусловленного культурно-психологического склада народа. Он считал, что специфика деятельности европейских и североамериканских архитекторов «... и их недостаточная осведомленность о действительных условиях нашей работы могут объяснить некоторую их предвзятость и трудности в понимании особенностей бразильской архитектуры» [2, с. 25]. В противовес этому непониманию Нимейер утверждал: «Мы решили сохранить в нашей архитектуре ее отечественные и своеобразные черты, которые мы образно воплощаем, применяя принятые у нас методы строительства, и мы стремимся беречь заслуженный престиж, которым бразильская архитектура пользуется в современном мире» [2, с. 26]. Такой призыв отвечал потребностям развития страны, ее экономики, культуры и интересам набравшего в те годы силы прогрессивного национально-патриотического движения.

Требование самобытности О. Нимейер относил главным образом к новой архитектуре страны. В начале своей творческой деятельности он подчеркивал необходимость и относительную легкость новаторства, отмечая отсутствие в Бразилии прочных художественных традиций. Такая позиция была характерна для новаторов бразильской культуры в борьбе против традиционалистов. Он заявлял: «Мы отдаем дань уважения прошлому, но не более того. Старые архитектурные стили при современных технических возможностях просто-напросто утрачивают свой смысл. Мы уже более не верим в ценность стилей, в основу которых положены устаревшие в той или иной степени архитектурные элементы. На наш взгляд, печальным примером в этом смысле могут послужить построенные в Бразилии здания в стиле «маражуара»¹ или в «неоколониальном стиле»²

¹ Изоляционистское течение в бразильской архитектуре 20-х годов, сторонники которого украшали свои здания орнаментами с остатков индейской керамики, найденных на о. Маражо в устье Амазонки.

² Традиционалистское направление в архитектуре Бразилии 20-х — начала 30-х годов, возрождавшее формы местного зодчества колониальной эпохи.

[2, с. 17]. Но и в начале 70-х годов, отвечая на вопрос, считает ли он свою работу в архитектуре традиционно бразильской, он отвечал: «Вы знаете, что я всегда очень высоко ценил колониальную бразильскую архитектуру... С другой стороны, наши архитектурные традиции в значительной степени заимствованы и мало изменились с тех пор, как они укоренились в нашей стране... Сегодня, в результате технического прогресса и новых строительных программ, архитектура всюду приобрела нечто общее. Это неизбежно... В маленьких зданиях порой еще возможно добиться преемственной связи с архитектурой прошлого. Но как быть с пятидесятиэтажным зданием? Каждый архитектор должен идти своим путем, в соответствии со своим темпераментом и возможностями» [2, с. 175—176].

Однако чем дальше, тем больше внимания он стал уделять охране и развитию местных традиций архитектуры, увидев в них важный источник самобытности современной архитектуры Бразилии. Наибольший его интерес привлекло бразильское барокко, первый самобытный национальный стиль, сложившийся во второй половине XVIII в., в котором мастер видел как образец приспособления к местному климату, так и выражение национального характера. В частности, он постоянно упоминает о пластичных барочных церквях в штате Минас-Жераис.

Но следование традициям, неоднократно подчеркивал О. Нимейер, отнюдь не должно приводить к архаизации архитектурного образа, не должно обращаться в ретроспективистское воспроизведение отживших форм: «Мы отказываемся от слепого подражания, но хотим сохранить ту конструктивную чистоту, которая всегда характеризовала нашу архитектуру колониального периода» [2, с. 26].

С синтетическим — концептуальным и профессионально-деятельностным представлением о взаимодействии преемственности и новаторства связано отношение О. Нимейера к архитектурному наследию вообще. Это отношение определяется его пониманием места архитектуры в обществе и особым вниманием к эстетическим аспектам архитектуры. «Если мы обратимся к тем творениям прошлого, которые рассматриваются как образцы высокой архитектуры,— писал он,— мы непременно убедимся, что именно в этих произведениях лучше всего выражен дух их времени» [2, с. 17]. Однако в соответствии с собственными творческими установками Нимейер видел воплощение духа времени прежде всего в художественном образе сооружений. Он справедливо подмечал, что в «...памятниках изящества и красоты для последующих поколений отстают на задний план их функциональные и утилитарные характеристики... Только подлинно художественные творения продолжают жить в веках. Безусловно, мы не призываем идеалистически относиться к архитектуре, к лозунгу «искусство ради искусства», реакционное содержание которого давно уже разоблачено. Мы лишь просим признать, что в этих бессмертных, священных творениях на наши чувства влияет прежде всего красота, неожиданность и гармония композиционного решения» [2, с. 32].

Характерно, что на Нимейера — создателя пластичной, живописной и праздничной архитектуры наиболее сильное впечатление из наследия европейской архитектуры произвели Дворец дождей в Венеции, готиче-

ский Шартрский собор и собор Василия Блаженного в Москве. Ансамбль Красной площади он вспоминал и в 1980-е годы.

В совершенно иных формах, но близкие черты живописности и пластики проявились в бразильском барокко, причем прогрессивному зодчему несомненно было близко то, что барокко расцвело в Бразилии в эпоху и под влиянием борьбы за освобождение от колониального гнета Португалии. И именно традиции этого стиля сознательно попытались развить современные бразильские зодчие.

Наиболее яркую и характерную особенность бразильского барокко Нимейер видел «...в активном использовании криволинейных форм». Он прямо писал: «Эти формы обогатили ее образный язык, приблизив современную архитектуру к барочной архитектуре колониального периода» [2, с. 37].

Однако объясняя свой метод освоения местного архитектурного наследия, он заявлял: «Мы стремимся сохранить прежние архитектурные традиции, но не копируя элементы старого архитектурного комплекса, а используя лишь общую идею применительно к новым техническим возможностям. Идея же эта выражается в свободном создании архитектурных форм, в общем характеризуемых криволинейными очертаниями,— это пугает некоторых строителей, но тем не менее дает нам богатые и разнообразные возможности» [3, с. 386—387].

В то же время, по-видимому, живописность и криволинейность, тем более что они воплощены не только в новых материалах, но и в совершенно иных масштабах, появились в современной архитектуре Бразилии главным образом не как сознательная реализация концепции развития местных традиций, хотя это противоречит отдельным высказываниям Нимейера. Нельзя забывать, что новая бразильская архитектура складывалась в борьбе против так называемой «неоколониальной реакции» в архитектуре страны. Эти черты стали характеризовать ее в результате в основном подсознательного, стихийного, поистине новаторского творческого поиска, навеянного народными художественными представлениями.

Сам Нимейер чаще говорит о близости современной бразильской архитектуры к барокко XVIII в., чем о подражании ему, справедливо указывая на относительную неизменность национального художественного вкуса: «Крайняя податливость материалов при современной технике строительства и наша инстинктивная любовь к изгибу, родственная нашему барокко колониальной эпохи, способствует раскованности форм нового и изумительного пластического языка» [2, с. 24]. И, обогащенный опытом четырех десятилетий работы, он вновь повторяет: «Совершенно очевидно, что я не собираюсь вернуться к декоративным фасадам, украшенным деталями прошлых времен, но я утверждаю, что нельзя упускать из виду, что архитектурное вдохновение, свойственное этим эпохам, должно быть сохранено и обогащено современными техническими достижениями, в ином, естественно, масштабе и в еще более красивых и неожиданных формах» [14, с. 53—54].

На протяжении всей своей творческой жизни О. Нимейер особое внимание уделяет проблеме формы, видя в ней гуманизирующий элемент архитектуры.

Самоценность формы, нередко преувеличиваемая Нимейером, вытекает из его представления об образной выразительности сооружения как одной из важнейших его функций («Красота,— заявлял он,— для меня является функцией» [5, с. 28]) и из веры в содержательность архитектурного образа, в его способность своим языком нести массам прогрессивные социальные идеи и показывать народу творческие, созидательные потенции и, возвышая его, приближать лучшее будущее. «Архитектура — это не просто инженерное ремесло, а своеобразная манифестация духа, воображения и поэзии» [2, с. 86].

Технологическая функция здания понимается О. Нимейером (и в этом он близок к Л. Мис ван дер Роэ) как подвижная, изменяемая во времени и, главное, не требующая однозначного проектного, в том числе и формального, решения: «Осталось далеко позади то время, когда архитектура была целиком подчинена решению функциональных задач... Сегодня, когда этот этап пройден, архитектура вернулась к своему естественному и вечному состоянию, вновь став творческим элементом в жизни, порождающим красоту и эмоции. Действительно, для архитектуры совершенно недостаточно ставить себе целью только решение технических и функциональных задач» [2, с. 31—32]. Впрочем, зодчий тут же оговаривает: «Вместе с тем мы не пытаемся утверждать, что пластическая красота должна стать самоцелью архитектуры; она всего-навсего обязательное условие для достижения высокого звания произведения искусства» [2, с. 32]. Нимейер многократно выражает беспокойство по поводу того, что «...архитектурный уровень многих зданий у нас до сих пор еще очень низок; порой из-за использования неподходящих материалов и злоупотребления формами они выглядят гротескно и смешно, излишне экстравагантно и нелепо» [2, с. 28].

Цельность внутреннего пространства позволяет наиболее свободно и полно удовлетворить чисто функциональные требования, что показывает и собственная практика Нимейера.

В момент почти всеобщего увлечения проектированием здания «изнутри наружу» и лозунгом «форма следует функции» Нимейер провозгласил новое для современной архитектуры отношение к зданию в единстве и взаимодействии его функции, конструкции и формы, причем форма не только производна и выявляет функцию в ее конструктивном воплощении, но дает функции и тем более конструкции жизнь, оказывает на них влияние, в большой степени определяя их конкретное решение. Нимейер призывал вернуть художественному образу доминирующее значение: «По-нашему, архитектура должна быть функциональной, но прежде всего прекрасной и гармоничной» [2, с. 12]. Он заявлял: «Я не боюсь возможных противоречий между формой, с одной стороны, и техникой и функцией, с другой стороны, будучи уверенным, что в конечном итоге победят красивые, неожиданные и гармоничные решения» [2, с. 86].

Подчеркивая необходимость решения функциональных проблем на высоком и отвечающем реальным возможностям страны техническом уровне, он неизменно отстаивал право и обязанность архитектора искать для выражения идейного и функционально-конструктивного содержания совершенную и оригинальную художественную форму, предостерегал от

попыток достичь простоты ради простоты, игнорируя эстетические закономерности архитектуры.

Этот тезис претерпел целый ряд изменений в процессе творческого развития архитектора, и в период разработки проектов Музея современного искусства в Каракасе, и особенно дворцов Бразилиа, Нимейер писал: «Я занялся выработкой правил, способствующих упрощению пластической формы и соблюдению равновесия между ней и функционально-конструктивными требованиями. В связи с этим меня заинтересовали компактные геометрические решения». Но при этом, неоднократно отмечал Нимейер, подтверждая свою позицию примерами из собственной практики, «...я старался не впасть в ложный пуризм, в преувеличение роли индустриальной тенденции» [2, с. 57].

Могут нравиться или не нравиться конкретные формальные решения О. Нимейера, можно соглашаться или спорить с его творческими концепциями, но призыв к гуманизации архитектуры, индивидуализации и своеобразию композиционных построений, борьба с техницистскими увлечениями не может не привлекать, особенно в середине 80-х годов, когда воочию обнаружились не только преимущества, но и отрицательные аспекты технизации, вызрело представление о ценности духовной культуры и человеческой личности. Не случайно в статьях конца 70-х годов Нимейер не раз возвращался к рассказу о своем творческом становлении: об обстановке в семье, о горах и пляжах Рио-де-Жанейро, о спутниках его жизни. Он утверждает, что «...произведения архитектуры во все времена отражали темперамент и чувства архитектора» [14, с. 18]. Он приходит к выводу: «Задача создания красоты всегда являлась одной из основных забот человека, восторгающегося величием мироздания», и заявляет: «Архитектура-скульптура всегда была уникальной формой, доминирующей над бесконечным пространством» [14, с. 18—19]. Эту идею он и пытался столь настойчиво и последовательно реализовать, создавая ансамбль Бразилиа.

О. Нимейер страстно выступает в защиту свободы творчества архитектора, понимаемой многосторонне и диалектично, во взаимодействии с общественной необходимостью.

Лозунг свободы творчества, провозглашаемый Нимейером, имеет две содержательные особенности. Это, во-первых, стремление прогрессивного художника в условиях капиталистического строя оградить свое творчество, стремление нести массам гуманистические идеи языком архитектуры вопреки всемогущим заказчикам и препятствиям, создаваемым социальным и конкретным частным заказом.

Свобода художника в капиталистической Бразилии, даже там, где она как будто достигнута, остается иллюзией или счастливым исключением. Реакция, как упоминалось выше, не раз прямо противодействовала осуществлению проектов Нимейера. Называя дом архитектора в Каноя, «...возможно, наиболее свободным произведением его таланта...», зарубежный исследователь заметил, что его создание стало возможным, пожалуй, только потому, что он построен для удовлетворения нужд собственной семьи Нимейера.

Другая нацеленность этого лозунга — стремление освободить индивидуальное творчество от ограничений иного происхождения. Это объ-

ективные функционально-конструктивные и экономические ограничения, причем последние, как отмечал сам мастер, имеют меньшее значение для уникальных или репрезентативных сооружений, проектирование которых является основной областью его деятельности, и ограничения субъективные, определяемые формально-эстетическими канонами прошлого и настоящего. Особое значение в теоретико-публицистической деятельности Нимейера имела борьба против принципов функционализма, которые получили широкое распространение в современной архитектуре к моменту начала его творческой деятельности. Нимейер вспоминал: «В эти годы современная архитектура ограничивалась постулатами функционализма, отказываясь от свободы творчества и архитектурной изобретательности, отмечавших великие периоды развития зодчества... Я не мог понять, почему в период, когда бетон создал поистине безграничные возможности для творчества, современная архитектура замкнулась в холодном и ограниченном наборе форм, будучи неспособной выражать систему во всем ее величии и разнообразии... На первых порах я пытался воспринять все это как временные и необходимые ограничения. Но позднее, перед лицом побеждающей современной архитектуры, я полностью отошел от функционализма, стремясь направить новые технические возможности на путь создания красоты и поэзии» [14, с. 19—20, 22]. И не просто «отошел от функционализма», но с горячностью выступил против его постулатов, хотя и признавал его роль в развитии мировой архитектуры и в обновлении бразильского зодчества: «Машина для жилья» Ле Корбюзье отражает период борьбы, неизбежного перелома, когда был необходим строго определенный подход, направленный против нелепостей архитектуры той эпохи. Сегодня, когда этот этап пройден, архитектура вернулась к своему естественному и вечному состоянию, вновь став творческим элементом в жизни, порождающим красоту и эмоции» [2, с. 31—32].

Выступления Нимейера против функционализма были новым в мировой архитектуре, неожиданным, особенно от представителя молодой архитектурной школы, и важным явлением, предвосхитившим кризис функционализма, ставший очевидным в конце 50-х годов. Не случайно адепты функционализма, такие, как Дж. М. Ричардс или Х. Ойе, в начале 50-х годов резко осуждали архитектуру и заявления Нимейера.

А он не только был убежден, что «...слепое подчинение принципам функционализма приводит... к избитым, нередко вульгарным решениям...», но и убедительно доказывал это и словесно, и графически, понятным для архитекторов языком. По его мнению, вопреки школьным установкам, функционалисты, «...оставаясь пуристами, ...невольно скатываются к самому настоящему формализму, опасному и явному, ... в результате чего здания теряют свою специфику, необходимую целесобразность и задуманную выгоду...», а «...общественные здания... приобретают единообразный внешний вид, несмотря на их столь различное назначение, которое при правильном подходе к делу привело бы к интереснейшим решениям с использованием современной техники во всех ее возможностях» [2, с. 85].

Нацеленность на новое и самобытное потребовала от Нимейера осмысления своей роли и отношения не только к обществу и его полно-

мочным представителям в условиях капитализма — частным заказчикам, но и к архитектурным направлениям и внутрипрофессиональной критике, привела его к обоснованию индивидуальной ценности и относительной неили, точнее, «стили» с их навязчивостью, повторяющиеся и тем самым опошляющие себя. Я верю только в талант художника, делающего то, что он считает наиболее правильным, скромного и понимающего изменчивость всего на свете, который тем самым сохраняет свою творческую свободу и непосредственность» [2, с. 132].

Обосновывая свой творческий метод, Нимейер постоянно отстаивает лозунг «свободы формы». Отвечая критикам, упрекавшим его за, как им казалось, произвольное обращение с конструктивными элементами, он писал: «Я выступаю за почти неограниченную пластическую свободу, такую, которая не подчиняется рабски требованиям техники или функционализма, а дает прежде всего простор воображению, всему новому и прекрасному, способному поразить и взволновать новизной созидания. Я за такую свободу, которая побуждает в людях вдохновение, мечты и поэзию. Конечно, эта свобода должна быть использована разумно» [2, с. 85].

Он указывает на целый ряд областей архитектурного творчества, и прежде всего на массовое жилищное строительство, требующих ограничений и самоограничения архитектора. Обращаясь к студентам-архитекторам, он призывал их предельно серьезно относиться к каждой конкретной задаче, вырабатывая решения наиболее быстрые, верные и реалистичные. «Необходимость в последующем все объяснять обеспечит в некотором роде контроль над воображением и фантазией архитектора, упорядочит рождающиеся идеи в соответствии с объективными условиями решения каждой задачи» [2, с. 31].

Но подчас, устав от непонимания и постоянных упреков, Нимейер заостряет требование творческой свободы до заявления: «Мы верим в полную свободу искусства. Мы верим в искусство спонтанное, лишенное предрассудков и табу» [2, с. 17].

Страстный критик догм и ограничений функционализма, О. Нимейер в ряде основополагающих позиций остается целиком в рамках доктрины современного движения. Это относится и к проходящему через все его творчество призыву к обновлению форм и композиционных решений. Это относится и к завышению оценки роли техники и ее прогрессивности. Это относится и к завышению оценки роли архитектуры, иногда (в отличие от са в развитии архитектурного формообразования, иногда (в отличие от пионеров современного движения — очень редко) доходящей до окрашившей всю эту доктрину веры в то, что развитие техники и архитектуры способно изменить социальные условия.

Саму пластичность своих решений Нимейер выводит из применения железобетона с его способностью к воплощению любого формального замысла архитектора: «Современное использование железобетона открывает нам безграничные возможности, логически подсказывая новые пластические формы, свободные и подвижные» [2, с. 17]. Поэт железобетона в своем творчестве, Нимейер неустанно воспекает и пропагандирует этот материал в своих выступлениях. В то же время он оговаривает связь технологии монолитного железобетона с низким техническим и

ор... .. строительства в Бразилии, дешевизной рабочей силой, что подталкивает кустарные методы работ, которые в более экономически развитых странах сменяются индустриализацией.

Помимо разработки общих методологических проблем архитектурного творчества в архитектурной «теории» О. Нимейера большое место занимает обсуждение и обоснование ряда более конкретных творческих принципов и приемов.

Тут опять наблюдается двойственный процесс: факты творческой биографии архитектора, его находки привлекаются для иллюстрации высказываемых теоретико-концептуальных положений и одновременно обосновываются, а подчас и оправдываются ими. Например, в подтверждение возможности и необходимости свободных и криволинейных форм он, как уже упоминалось, многократно и поныне обращается к своему излюбленному строительному материалу — железобетону, преимущественно монолитному.

В середине 50-х годов он в одной из статей детально рассмотрел причины появления в своих проектах укрупненных пластичных опор многоэтажных зданий, сводчатых и арочных покрытий и наклонных стен. Отмечая с явным удовлетворением применение своих нововведений другими архитекторами, он возмущается тем, что «... редко они выполнены так, как надо...», механическое, чисто стилевое использование «... делает их гротескными, лишенными практического и функционального смысла» [2, с. 37]. В годы строительства Бразилиа он много писал об упрощении и геометризации форм, о зрительном облегчении объемов зданий, объяснял появление стреловидных колонн, рассказывал о своем понимании и методах синтеза искусств.

В конце 70-х годов Нимейер написал серию статей о фундаментальных проблемах современной архитектуры.

Вслед за пионерами современного движения в архитектуре он первую из них, как всегда богато иллюстрированную собственными эскизами, посвящает архитектурному пространству. Он заявляет: «Для нас „архитектурное пространство“ и есть сама архитектура»¹. Соединяя пространственную концепцию современного движения с традициями бразильского зодчества, сложившегося в теплом климате, он говорит о неразрывности внутреннего и наружного пространства, об их взаимодополнении и необходимости их гармонизации. Нимейер делает вывод: «Архитектурное пространство есть часть архитектуры и самой природы, которая одновременно включает и ограничивает его»². Архитектурное пространство Нимейер соизмеряет с человеком и его потребностями, говорит о психологии восприятия, обосновывает часто использовавшийся им прием соединения укрупненных и сознательно затесненных, ярко освещенных и затемненных помещений — «... пространственного контраста, дающего посетителю впечатление желаемого перепада»³.

С гуманизацией пространства зодчий связывает необходимость его обогащения, включения в интерьеры балконов, лестниц, смены уровней.

¹ Módulo, 1978, № 50, p. 54.

² Ibid.

³ Ibid., p. 56.

Нимейер пишет: «Пространству часто недостает человеческого тепла, движения и динамики, что мешает выполнять функции, для которых оно было задумано»¹, призывает вспомнить и использовать оправдавшие себя композиционные приемы старинной местной архитектуры.

В следующей статье он развивает проблему взаимосвязи внутреннего и наружного пространства, обсуждая целесообразность стеклянных фасадов. «Стеклянные фасады наконец материализовали давнюю мечту архитектора — объединение его архитектуры с внешним миром. . . И архитектура стала более легкой, более открытой, более тесно связанной с ландшафтом, как было задумано»².

В то же время Нимейер отмечает зримо индустриальный, технизированный характер стеклянных фасадов, отказ от естественных горизонтальных членений и второстепенных деталей. Наиболее радикальными решениями, среди которых он называет и собственные работы, Нимейер считает отказ от переплетов, переход к стерильным, чисто стеклянным плоскостям. Эффект стеклянных фасадов усиливается, если они образуют с другими элементами нацеленный контраст. Он призывает тонко подходить к выбору цвета стекла, размерам членений.

Статья писалась в период кризиса и широкой критики архитектуры современного движения, и Нимейер, один из его последних и верных могилок, не мог не видеть новых явлений, а подчас и признавал их закономерность. «Было время, когда стеклянные фасады были одной из главных характеристик современной архитектуры, так же как и самой популярной. Но прошло время, и они распространились так широко по всему миру, что архитекторы решили разнообразить их и попытаться найти собственные и характерные аспекты. И они пришли к смешанным стеклянным фасадам»³. Под смешанными он понимает более замкнутые фасады с бетонными и каменными простенками и поэтажными тягами или своеобразными пластичными рамами, которые и сам он активно разрабатывал в 70-е годы, в частности в пристройках к зданиям министерств в Бразилиа. Он признает, что «. . . смешанные решения, без сомнения, труднее разработать. . . поскольку они требуют оригинальных пропорций зданий и пластики»⁴, и, как и прежде, призывает к творческим поискам.

По-прежнему Оскара Нимейера волнует проблема взаимосвязи архитектуры со строительной техникой, которой он посвящает специальную статью. Он утверждает, что «. . . архитектура и инженерия — две неразделимые вещи. Когда работа хорошо продумана, архитектура и инженерия соединяются гармонично. А когда она прекрасна и превращается в произведение искусства, обе выступают с чрезвычайной изысканностью»⁵.

Но, обсуждая технические аспекты архитектуры, Нимейер вновь обращается к технологии и выразительным возможностям железобетона.

¹ Módulo, 1978, № 50, p. 60.

² Módulo, 1978, № 51, p. 45.

³ Ibid., p. 46.

⁴ Módulo, 1978, № 51, p. 47.

⁵ Módulo, 1978/1979, № 52, p. 34.

Он требует «понять тайны железобетона» и утверждает: «Железобетон требовал нового пластического словаря, свободы форм, которая должна была характеризовать его, и архитектор продолжает осмысливать свои фантазии, и архитектура, как и в старые времена, становится более разнообразной, легкой и творческой»¹.

«Однако,— указывает Нимейер,— я постоянно отмечаю, что в проектах социального характера должны преобладать экономия, рациональное расчленение, заводское производство деталей»².

Индустриальные методы домостроения все больше занимают зодчего и составляют содержание следующей статьи цикла. «Предварительное изготовление элементов зданий выросло из технологии железобетона как способ, который позволяет строить более экономично и более быстро»³. Его беспокоит, хотя и представляется ему естественной, монотонность и повторяемость зданий заводского производства, мастеру понятны неудовлетворенность и протесты общественности и самих архитекторов. Тогда Нимейер предлагает совмещать индустриальные (для основных конструкций) и традиционные (для второстепенных) методы строительства с целью обогащения композиционных решений. Он утверждает, что заводское изготовление деталей, которое вызывает возрастающий интерес, может и должно быть более разнообразным и обеспечивать сложное и новое художественное целое.

Он рассказывает о строительстве здания министерства вооруженных сил в Бразилиа, о его конструктивной схеме и говорит: «Здание поднялось как истинный дворец, доказывая, что предварительное изготовление конструкций, когда оно хорошо задумано, не означает вульгарность»⁴.

«Ясно,— пишет О. Нимейер,— что предварительное изготовление деталей представляет ограничение и потому должно применяться там, где требуются экономия и скорость выполнения»⁵, тогда как в других случаях архитектору необходима свобода фантазии и воображения.

Цикл статей завершается обсуждением проблем массового строительства и его социальной роли.

Эти темы проходят через все творческое мышление зодчего, придают жизненность и драматизм его исканиям. Его высказывания подчас противоречивы, но в целом концепция весьма последовательна и ясна. Можно не соглашаться с постулатами мастера, но велика их роль в развитии искусства архитектуры, в самосознании профессии.

Стоит подчеркнуть, что теоретико-публицистические выступления Нимейера все же являются не результатом научного исследования, а прежде всего и главным образом осмыслением задач и средств их разрешения профессионалом-проектировщиком. Об этом говорит не только их содержание, но и форма. Практически всегда даже свои интервью Нимейер сопровождает эскизами, рисунками, схемами, ссылками на конкретные постройки и проекты (в основном авторские) или на памятники

¹ Módulo, 1978/1979, № 52, p. 35.

² Ibid.

³ Módulo, 1979, № 53, p. 56.

⁴ Módulo, 1979, № 53, p. 56.

⁵ Ibid., p. 58.

культуры. Эти графические наброски не только многочисленны, но часто сложны, это и варианты, и перспективы с разных точек зрения, и ортогональные проекции, и эскизы конструктивного решения.

Из выступлений О. Нимейера возникает образ современного прогрессивного деятеля культуры, который близок ему и которому он стремился следовать в собственной деятельности: «Сегодняшний художник совсем не то, что «непонятый гений» прошлого столетия. Это нормальный человек, который смотрит на жизнь и на окружающих его людей прямо, глубоко сознает проблемы современного общества, от которых в прошлом художник устранился. Его труд приобретает сейчас действительно общечеловеческую значимость. Он знает, что его искусство — только часть более важных дел, и в этом — как ни странно это звучит — источник его творческой силы».

И поэтому Нимейер не раз выражал неудовлетворенность результатами своего труда. Поэтому так искренне звучат его слова: «Я рад бы представить более реалистические достижения: работу, которая отражала бы не только изысканность и комфорт, но также положительное сотрудничество между архитектором и обществом в целом» [2, с. 24].

Глава 8

ЗОДЧИЙ ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Об Оскаре Нимейере как об одном из крупнейших зодчих XX в. написано много; подобно Райту и Ле Корбюзье, он много написал сам о себе. Но в своих статьях и книгах Нимейер рассказывал не только, а подчас и не столько «о себе», сколько «о времени» и о своих взаимоотношениях с ним, о своих политических симпатиях и взглядах, встречах с общественными деятелями разных стран и о своей собственной общественной и политической работе.

И чем дольше знакомишься с заявлениями и высказываниями О. Нимейера, тем понятнее и, главное, уместнее оказываются обращенные к нему самому его слова, сказанные еще в 1950 г., о месте и роли художника в современном обществе (см. с. 189).

Но происхождение и воспитание архитектора отнюдь не располагало к утверждению подобных взглядов. Дед Оскара по материнской линии, в доме которого он воспитывался, был министром по делам федерального Верховного суда Бразилии, а бабушка, воспитанная на fazende, при всей своей доброте, постоянно требовала от слуг, как вспоминает Нимейер, не просто безоговорочного подчинения, но раболепия. Но уже в детстве это вызывало у будущего зодчего внутренний протест.

В период его учебы на архитектурном факультете там проходила многомесячная студенческая забастовка, которая вспыхнула в ответ на устранение Л. Коста с поста директора Национальной школы изящных искусств. А вскоре Нимейер познакомился с видными общественными деятелями страны и начал принимать участие в политических акциях. Архитектор рано встретился с социальной несправедливостью. Для человека его профессии она проявлялась прежде всего в том, что в стране «социального неравенства», как он не раз отмечал, «большинство граждан живет в жалких квартирах» [2, с. 25], и новые проекты фактически отражают это положение.

Знаменитый бразильский писатель Жоржи Амаду сделал главным героем романа «Подполье свободы» (1954 г.) молодого преуспевающего архитектора Маркуса ди Соуза, «создателя небоскребов», который путем поисков и разочарований включается в освободительную борьбу своего народа. Нет сомнения, что этот образ навеян знакомством автора с жизнью и деятельностью О. Нимейера (хотя роман, конечно, не является биографией мастера).

В годы реакционной диктатуры Нимейер материально помогал Бразильской коммунистической партии, выполнял отдельные поручения ее руководителей, боровшихся в подполье. Новый этап его политической деятельности наступил в 1945 г.

Когда под напором мощного общественного подъема правительство Жетулиу Варгаса было вынуждено освободить политических заключенных, Нимейера попросили приютить на время нескольких освобожденных коммунистов. Привезли 10 или 15 слабых и больных людей. Нимейер предоставил им весь первый этаж, а затем оставил на время и весь дом, который превратился в городской комитет Бразильской коммунистической партии. «Ваша работа важнее моей», — заявил архитектор и, по его словам, в этот недолгий период легальной деятельности БКП больше занимался выполнением партийных поручений, чем проектированием, даже продавал на улице партийную газету. «Политическая борьба полностью поглотила меня», — вспоминал он через 30 лет [12, с. 23].

Нимейер говорил, что его лучшими друзьями всегда были бедные, сам он «всегда был коммунистом или, точнее, всегда действовал, как коммунист», оказывал партии денежную помощь. «Партия открыла мне глаза на наиболее горячие проблемы, содействуя моему становлению, и под ее влиянием я стал лучше сознавать свой долг по отношению к борющимся и угнетенным. . . Партия помогала мне преодолевать слабость, видя примеры ее несгибаемых борцов» [12, с. 23—24]. В дар партии он разработал проект здания редакции и типографии ее центрального органа — газеты «Трибуна популар» (1945 г.). С конца 40-х годов Нимейер принимает активное участие в борьбе за мир, избирается членом Всемирного Совета Мира.

Профессионал-архитектор, О. Нимейер постоянно озабочен проблемой фавел, которые, по его словам, «. . . простираются через всю нашу страну с севера на юг»¹. Тяжелые жилищные условия строителей Бразилиа он отмечал и в период строительства новой столицы страны.

Нимейер разрабатывал профессиональные методы ослабления жилищного кризиса. Он проектировал дешевые жилые дома, наметил целую программу организации сборного жилищного строительства для Бразилиа, запроектировал крупный жилой комплекс в Рио-де-Жанейро, но в отличие от многих гуманистически настроенных архитекторов Западной XX в. признавал, что исключительно важная, по его словам, проблема фавел — это «. . . не архитектурная, а социальная проблема, и ее не решить на чертежной доске» [2, с. 174]. Он последовательно выступал против популярной среди части его коллег концепции «социальной архитектуры», то есть наивной веры в возможность разрешить сложные проблемы капиталистического общества мирным путем — средствами архитектурных, например с помощью простых и экономичных планировочных и конструктивных решений, отказа от престижного строительства и дорогостоящей отделки, разработки «минимального жилища» и т. п. Он возражал против надежд на решение социальных проблем капиталистического общества одними профессиональными средствами архитектуры: «Мы отказываемся признавать, что у нас существуют условия для «социальной архитектуры» [2, с. 26]. В самые дни торжеств открытия новой столицы зодчий писал: «Мы с горечью отмечаем, что. . . господствующие социальные условия контрастировали с духом генерального плана, создавая проблемы, которые невозможно решить

¹ За рубежом. — 1968. — № 19. — С. 31.



Оскар Нимейер выступает в Центральном Доме архитектора в Москве, 1955 г.

в рамках архитектуры... Для этого в первую очередь необходима социалистическая политическая база» [2, с. 77]. Поэтому Нимейер твердо заявлял: «Только социальные реформы способны принести комфорт и свободу для всех» [2, с. 176].

Эти взгляды зодчий пронес через всю жизнь: «При несправедливом социальном строе архитектура приобретает тот же дискриминационный характер, что и сам режим... Тщетно искать в архитектуре и градостроительстве демагогического патерналистского решения, как некоторые предлагают... Если же мы хотим придать ей гуманистическое содержание, нужно непосредственно участвовать в политической борьбе, способствовать преобразованию общества» [6, с. 105].

С горечью наблюдал Оскар Нимейер, как не могли реализоваться и даже извращались самые дорогие его замыслы. Не были построены запланированные им без всякого вознаграждения здания прогрессивных организаций, например газеты «Трибуна популар».

Особенно трагичной в идейно-символическом плане оказалась судьба его главного детища — Бразилиа. Задуманная как «символ процветающей, счастливой и независимой Бразилии», монументальная необычная архитектура новой столицы, рекламируемая миллионами открыток, слайдов, кинокадров, стала эксплуатироваться правящими кругами страны как проявление бразильского «экономического чуда», субимпериалистической экспансии.

Нимейер и его товарищи мечтали, чтобы Бразилиа стал «городом свободных и счастливых людей» [2, с. 60], а в действительности архитектор не мог не увидеть, что новая столица стала «обычным капиталистическим городом», и не устает повторять, что «необходимо, чтобы бразильцы почувствовали, что в Бразилиа столько же несправедливости и дискриминации, сколько в любом городе нашей страны, и что необходимы политические действия, чтобы покончить с фавелами, бесконечной нищетой и отчаянием» [2, с. 16].

Поэтому он писал: «...мы понимали, что единственным выходом для нас было личное участие в прогрессивных движениях, выступления за

счастливое буду
...ная всей обл
В 1954 г. О
организовал ж
...х искусств, в
...интеллигенции.
...64 г., и возо
...нимейер у
...профессуры, п
...Ж. Гуларта.
...стей и заказов
...фактически с
...взглядов. Он
...ведливость, п
...называл тог
...Престеса и
...ма, своими
...ми эмигран
...тился к зод
...О. Ниме
...заявлял о
...ставил док
...передан в
...что только



счастливое будущее» [2, с. 77]. И это не фраза, а программа, подтвержденная всей общественной деятельностью Нимейера.

В 1954 г. Оскар Нимейер вместе со своими единомышленниками организовал журнал «Модуло» — журнал архитектуры и изобразительных искусств, вокруг которого собрались передовые силы бразильской интеллигенции. Не случайно журнал был закрыт сразу после переворота 1964 г., и возобновление издания стало возможным только в 1975 г.

Нимейер участвовал во многих политических акциях и забастовках профессуры, в движениях в защиту законных президентов Ж. Куадросы и Ж. Гуларта. Не раз в знак протеста отказывался от выгодных должностей и заказов. В годы наступившей после переворота 1964 г. реакции он фактически оказался в политической эмиграции, но не скрывал своих взглядов. Он неоднократно обличал существующую социальную несправедливость, нарушение политических прав и свобод. Нимейер открыто называл тогдашнего Генерального секретаря ЦК БКП Луиса Карлоса Престеса и лиц, которые подвергались преследованиям военного режима, своими лучшими друзьями, поддерживал отношения с политическими эмигрантами. Нелегально собравшийся в 1966 г. VI съезд БКП обратился к зодчему со специальным приветствием.

О. Нимейер имел право с гордостью сказать: «...я всегда открыто заявлял о своих политических взглядах. В последние дни 1965 года я составил документ солидарности с Октябрьской революцией, который был передан в Бразилию московским радио» [2, с. 152]. Убежденный в том, что только при социализме архитектура может играть подлинно созидательную

тельную социальную роль, он не раз говорил о советской архитектуре как примере гуманизма и новаторства, которому должны следовать бразильские архитекторы. Нимейер указывает, что, в соответствии с новой Конституцией СССР, каждый гражданин имеет право на жилище, сравнивая с этим положение в его стране, где «бедные не имеют жилья»¹. Верный друг Советского Союза, Нимейер уже много лет является президентом Института культурных связей «Бразилия — СССР» в Рио-де-Жанейро.

О. Нимейер — последовательный интернационалист, борец за мир. В начале 60-х годов в его доме в Рио-де-Жанейро руководители БКП устроили прием в честь гостей из социалистических стран. «Помню, какое волнение я испытал, когда вечером, собравшись все вместе в моем саду, они пели «Интернационал» [2, с. 145]. То же чувство пролетарской солидарности зодчий испытывал в Париже, приняв участие в празднике газеты «Юманите» в парке Курнев, и в Риме, встречаясь с прогрессивными итальянскими архитекторами и студентами. Незабываемыми для него остались дни пребывания в Советском Союзе, встречи с советскими архитекторами, церемония вручения архитектору в окружении построенных им дворцов Бразилиа Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» в 1963 г. В социалистических странах Европы были организованы выставки работ Нимейера, его встречи с архитекторами.

Солидарность с прогрессивными движениями не только в Бразилии, но и в других странах Нимейер проявлял и в своей профессиональной деятельности. Именно за рубежом ему удалось возвести несколько зданий для прогрессивных организаций. Он построил представительное здание ЦК Французской коммунистической партии в Париже, биржу труда в Бобиньи, запроектированную как здание Всеобщей конфедерации труда, Дом культуры в Гавре и другие подобные сооружения.

Нимейер запроектировал ряд крупных объектов для развивающихся стран, особенно для Алжира, стремясь помочь их народам в созидании нового общества, в укреплении независимости, в подготовке национальных кадров.

Искренний и глубокий интернационализм органично соединяется с патриотизмом бразильского зодчего. Любовь к родной земле проявляется не только в национальном колорите его проектов, но и во взглядах архитектора. Готовясь к возвращению на родину после десяти лет жизни и работы в Европе, он заявил: «Я постоянно думаю о моей далекой Бразилии, о Латинской Америке, которая страдает и одновременно бурно развивается как сила природы, которая не смирится с преступлением против Альенде и с грустью прислушивается к песням протеста и любви нашего незабвенного... брата Неруды. Но, к счастью, нам остается Надежда. И уверенность в том, что жизнь изменится и что приход лучшего мира, о котором мы всегда мечтали, предначертан историей» [2, с. 180].

Когда Нимейера спросили, какой самый красивый город в мире, он ответил: «Рио-де-Жанейро, а затем Нитерой, потому что оттуда можно



Церемония вручения Нимейеру Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»

смотреть на Рио» [2, с. 174]. Он любит развлечения простых людей, темпераментно болеет за национальную сборную по футболу, а в 1983 г. спроектировал трибуны для зрителей карнавального шествия в Рио-де-Жанейро.

За свою благородную деятельность Нимейер не раз подвергался политическим преследованиям. Ему отказывали в предоставлении государственных заказов на проекты, его вынудили оставить пост декана организованного им архитектурного факультета университета города Бразилиа. Даже в период строительства Бразилиа несмотря на возражения президента республики Ж. Кубичека Нимейеру пришлось явиться в полицию давать объяснения по поводу действий в защиту Кубы и избрания его президентом Института культурных связей «Бразилия — СССР». Зодчий вспоминает, что на вопрос: «Что вы, коммунисты, собираетесь делать?» он ответил резко: «Изменить общество» [6, с. 102]. В 1964 и 1965 гг. его вновь вызывали в полицию и допрашивали.

Но несмотря на репрессии Нимейер с полным правом мог заявить в 1975 г.: «С глубоким удовлетворением я констатирую, что я сохраняю свои политические убеждения без колебаний, без страха. Я счастлив тем, что остаюсь в мире со своей совестью и тем, что не предал тех, кто одалжил меня своим доверием» [12, с. 24].

Характерно, что правящие круги США в 1947 г. не допустили архитектора-коммуниста прочесть цикл лекций в Йельском университете и



Оскар Нимейер в Центре планирования университета Бразилиа

пытались помешать ему принять участие в проектировании комплекса штаб-квартиры Организации Объединенных Наций, а в 1966 г. отказали архитектору в транзитной визе, необходимой ему для выполнения проекта. О. Нимейер заявил тогда: «Это, по крайней мере, свидетельствует о том, что я последователен в своих взглядах и остался верен себе» [2, с. 159].

В годы после возвращения О. Нимейера в Бразилию (1974 г.) его общественная деятельность заметно активизировалась. Возобновление издания «Модуло» позволило прогрессивным силам страны непосредственно обращаться к художественной интеллигенции, в условиях военного режима собирать силы для борьбы за свободу.

Важным моментом в политической жизни Бразилии явилось создание в июле 1978 г. новой общественной организации Центр — Демократическая Бразилиа (сокращенно СЕБРАДЕ). В нее вошли прогрессивные писатели, ученые, художники, музыканты, архитекторы, кинематографисты, профсоюзные деятели, депутаты Национального конгресса, отдельные представители деловых кругов. Многие учредители были близки к Бразильской коммунистической партии, а президентом СЕБРАДЕ был избран

О. Нимейер
мунист». И
мические, г
Основат
бы за демо
к изменени
о «...нео
бодой и ж
ционально
«Пусть нар
сти культ
пользуется
дящихся в
меньшинс
для эфф
стремили
ководящи
проектна
новая ор
оппозици
кратичес
В те годы
тектора,
я полага
щуюся з

Пози
остается
нала «Л
«Я счита
пе — бо
ну. Я гл
ние кот
защиты
ния и с
Вед
го чел
незави
взгляд
зилии
Дан
ской а
в октя

1
2
3
4

О. Нимейер, который в одном из интервью снова твердо заявил: «Я коммунист»¹. И программа Центра во многом отражала ближайшие экономические, политические и идеологические цели БКП.

Основатели СЕБРАДЕ заявили о необходимости развертывания борьбы за демократию и гражданские права, которая должна была привести к изменениям в социальной и политической структуре страны, напомнили о «...неотъемлемом праве бразильцев эффективно пользоваться свободой и жить в условиях демократии»². Развивая давние традиции национально-освободительного движения Бразилии, СЕБРАДЕ потребовал: «Пусть народ навсегда освободится от иноземного господства в области культуры, политики и экономики». И рядом с этим: «Пусть он пользуется плодами земли, на которой трудится; пусть пот и кровь трудящихся больше не проливаются ради обогащения привилегированного меньшинства; пусть у нас на родине будут созданы основные условия для эффективного соблюдения прав человека»³. Основатели Центра стремились вносить боевой дух в рабочее и студенческое движение. Руководящие органы СЕБРАДЕ разместились в доме, где расположена проектная мастерская Нимейера. В условиях второй половины 70-х годов новая организация оказалась весьма эффективной формой легальной оппозиции режиму, начал издаваться печатный орган — газета «Демократическая Бразилия». Ее ответственным редактором был О. Нимейер. В те годы он заявлял: «Я отстаиваю участие в политике не только архитектора, но каждого бразильца, ... в эти долгие и темные времена... я полагаю, что цель наша должна быть — объединять оппозицию, борющуюся за демократический правопорядок...»⁴.

Позиция О. Нимейера как политического деятеля и борца за мир остается неизменной. В интервью главному редактору советского журнала «Латинская Америка» С. Микояну он говорил в середине 1983 г.: «Я считаю главной задачей рабочего класса моей страны на данном этапе — бороться с существующим кризисом, чтобы вывести из него страну. Я глубоко озабочен проблемой мира на земном шаре, за сохранение которого мы боремся. Являясь президентом Бразильского центра защиты мира и окружающей среды, я уделяю этому делу много внимания и сил. И мы активно действуем.

Ведь мир поставлен на грань войны, угрожающей существованию всего человечества!... Борьба за мир — самая важная задача всех людей, независимо от профессий и от того, где они живут, каких политических взглядов придерживаются. Мобилизовать общественное мнение в Бразилии в защиту мира мы считаем своим главным долгом» [6, с. 106].

Давние и проверенные чувства дружбы к Советскому Союзу и советской архитектуре О. Нимейер выразил снова в связи с избранием его в октябре 1983 г. почетным членом Академии художеств СССР.

¹ O Estado de São Paulo, 1979, 6 de maio, p. 17.

² Módulo, 1978, outubro-novembro, № 51, p. 84.

³ Módulo, 1978, № 51, p. 84.

⁴ O Estado de São Paulo, 1979, 6 de maio, p. 17.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОСКАР НИМЕЙЕР И МИРОВАЯ АРХИТЕКТУРА

Творческая деятельность Оскара Нимейера продолжается более полувека. В период ученичества он изучал первые произведения и манифесты современного движения в архитектуре, зрелое мастерство пришло к нему в годы расцвета архитектуры современного движения и во многом определило этот период, а поздние произведения создавались мастером в эпоху кризиса и широкой критики современного движения.

Его творчеству посвящены книги и сотни статей — хвалебных и критических — на многих языках. Для миллионов бразильцев он стал национальным героем.

Выставки работ Нимейера были организованы во многих странах, в том числе в 1956 и 1977 гг. в Москве, в 1979 г. в Культурном центре им. Ж. Помпиду в Париже, в 1983 г. — в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке.

Оскар Нимейер работает очень быстро, на первый взгляд, легко, он даже отмечал, что сжатые сроки обеспечивают сохранение свежести композиционного замысла. Эта быстрота и артистичность отражают не только природную талантливость, не только накопленный профессиональный опыт мастера, но и непрерывное творческое горение, богатство композиционных идей, нацеленность на новое, смелость и уверенность в своих силах.

Воспитанный на принципах современного движения в архитектуре, он уже в конце 30-х годов начал искать свободную, эмоционально насыщенную и динамичную форму. Вскоре и в своих теоретико-исследовательских выступлениях он объявил об отказе от догм функционализма. Эти выступления, подкрепленные собственным опытом зодчего, сыграли важную роль в освобождении современной архитектуры Запада от запретов функционализма, раскрыли творчески ориентированным архитекторам многих стран новые пути поисков и открытий. В то же время, при всей остроте и необычности облика, проекты Нимейера всегда детально разработаны и конструктивно обоснованы, причем их неожиданная форма нередко дает функции новое, но весьма рациональное воплощение.

Творчество О. Нимейера одухотворено его участием в прогрессивном и национально-патриотическом общественном движении, связью с устремленными к национальной самобытности тенденциями в культуре Бразилии и Латинской Америки в целом. Это обусловило сплав в его архитектуре новаторства и традиций, национальных, региональных и интернациональных особенностей. Они сплавлялись у него одновременно стихийно — в ходе реальной проектной работы и сознательно — в резуль-

тате активной теоретико-критической, общественной и организаторской деятельности.

Социальные конфликты конца 60-х годов привели к разочарованию творческой интеллигенции капиталистических стран, особенно молодежи, в проектно-строительной деятельности. Нимейер же не прекратил активной творческой деятельности, как, впрочем, большинство крупных архитекторов Запада; на упреки за преувеличенно представительный и роскошный характер его проектов, и особенно новой столицы Бразилии, отвечал спокойно и достойно, с сознанием значительности уже совершенного, масштаба и ответственности ожидающих его задач.

Использование правящими кругами и даже открытыми реакционерами творческих достижений художника отнюдь не снижает эстетического и духовного значения этих произведений. Работы Нимейера являются крупным и признанным вкладом в мировую архитектуру и в национальную культуру Бразилии. Они духовно возвышают народ, показывают его созидательные возможности и вдохновляют на борьбу за лучшее будущее.

Противоречия в творчестве О. Нимейера, прежде всего между высокими, гуманистическими художественными стремлениями и прагматическими, конъюнктурными целями заказа, определяются социально-экономическими условиями общества, в котором он живет и трудится. Но и его личная проектная деятельность и теоретические воззрения не свободны от противоречий. Часть их отражает естественное творческое развитие мастера, но другие показывают нечеткость отдельных высказываний или их непоследовательность. Его гуманизм нередко выражается в излишне общей, либеральной форме. Его вера в наступление счастливого будущего иногда связывалась непосредственно с научно-техническим прогрессом, который, как он писал, «...революционизирует всю жизнь». Нимейер преувеличивал роль новой техники и в процессе «универсализации» современного зодчества. В то же время, отстаивая черты самобытности в архитектуре Бразилии, он не только подчеркивал, но едва ли не призывал сохранять кустарные методы строительного производства.

Обоснованная настойчивость и острота его выступлений в защиту «свободы творчества» подчас граничит с индивидуализмом, который он сам резко осуждал.

Но есть и чисто профессиональные аспекты этих противоречий.

Особое внимание, уделяемое Нимейером остроте и оригинальности пластического решения объема здания в целом, иногда приводит к недооценке значения расчленения крупных форм, разработки деталей, к неточности масштабного решения, а подчас и к схематичности, что уподобляет некоторые его сооружения, например дворец Национального конгресса, театр и собор в Бразилиа или отель «Национал» в Рио-де-Жанейро, преувеличенным геометризованным макетам. Его градостроительные композиции также подчас макетны и однообразны, повторяют однажды найденные приемы.

Почти с первых шагов творчество Нимейера вызывало обвинение в формализме, которые были особенно сильны со стороны адептов функционализма в начале 50-х годов. Не понял и не принял в то время деко-

ративности и потому «демонстративной атектоничности» дворцов Бразилиа П. Л. Нерви. Критика в адрес Нимейера резко усилилась с конца 60-х годов в связи с выдвиганием в архитектуре капиталистических стран нового поколения архитекторов, выступивших против «эстетизма» своих предшественников.

«Графизм» ряда проектов Нимейера осуждал с позиций чисто конструкторского рационализма тогдашний редактор французского журнала «Современная архитектура» Б. Юэ¹. В то же время он справедливо отметил в обосновании Нимейером его проектных решений «расхождение между словом и делом»: объясняя подчеркнутые монументальность и изящество издательства Мондадори, архитектор заявлял, что они должны прославить «тихий, незаметный труд» работников издательства — фактически же в данных социально-экономических условиях облик здания прославляет только его владельцев. Неоднократно печать отмечала недостаточную человечность архитектурного облика новой столицы, преувеличенный масштаб ее градостроительного решения.

Однако эти критики, верно подмечая действительные недостатки и противоречия работы Нимейера, часто не учитывают требований социального и конкретного заказа, которые постоянно вынужден учитывать и выполнять архитектор при капитализме (престижность, уникальность, заведомая броскость), а также нацеленно-монументальный и патристически-символический характер ряда его крупных работ.

В те годы многие молодые архитекторы на Западе призывали к архитектуре скромной, утилитарной и даже «бедной». Американский архитектор, теоретик и педагог Р. Вентури выдвинул, в частности, концепцию «декорированного сарая», предлагая проектировать голые стены, рассчитывая на их последующее «украшение» потребителем, в частности, коммерческим. Появились архитектурные концепции «малых дел», в чем, возможно, проявилось также ухудшение экономической конъюнктуры и сокращение объема строительства в 70-е годы. Этих критиков раздражает сугубо авторский, индивидуализированный, композиционно богатый характер произведений Нимейера.

С серьезными упреками-«вопросами» обратился к О. Нимейеру польский критик Ч. Белецкий. Он заявил: «Погрешности его проектов по своему характеру не внешние, формальные (в обычном смысле слова), это структурные погрешности. Нимейер безошибочно отвечает на ошибочно поставленный вопрос»². Белецкий отмечает однообразие градостроительных решений Нимейера, их идентичность в различных климатических условиях. Не соглашаясь с Нимейером в том, что «дорогой выхода из кризиса современной архитектуры является красота», он обвиняет проекты мастера в том, что «красота каждого из них лишена человечности»³.

С этим утверждением можно спорить, но главное, критик не увидел обусловленности призыва архитектора к красоте как функции архитектуры. В условиях капитализма творческий поиск архитектора-художника

¹ L'Architecture d'aujourd'hui, 1976, № 184, p. XIX.

² Architektura, 1975, № 9/10, с. 316.

³ Ibid., с. 317.



оказывался прежде всего формальным. И дело здесь не только в постепенно созревавшем у Нимейера убеждении в том, что форма, красота является важнейшей функцией архитектуры, но прежде всего в том, что противоречие между социальными идеалами и реальными (часто «анти-социальными» в понимании прогрессивного архитектора) проектными задачами, а также осознание бесплодности архитектуроцентристской утопии современного движения, неверие в возможности так называемой «социальной архитектуры» привели Нимейера, как несколько ранее и Л. Мис ван дер Роэ, к новой, эстетической утопии, возрождению веры в социально-целительные и преобразовательные способности красоты.

И потому формальный, подчас скульптурный подход утвердился у Нимейера как определяющий для решения зданий и комплексов любого назначения и размера.

Убедительно замечание критика, что Нимейер трактует каждый проект так, как «если бы он был Версалем»¹. Действительно, О. Нимейер в каждой своей работе ищет завершенности и цельности, относительно независимых от окружения. Однако опыт строительства в центре Бразилиа после завершения объектов первой очереди показал полную возможность развития первоначального ансамбля, пристроек и расширения дворцов (правда, с помощью специфических приемов) даже при некотором изменении творческой направленности архитектуры.

Опыт Нимейера позволяет шире и острее ставить вопрос о роли в современной архитектуре активной творческой личности, которая не только создает запоминающиеся здания и комплексы, но ломает стиле-

¹ Architektura, 1975, № 9/10, с. 317.

вые каноны, раскрывает вечно живому искусству зодчества новые, неизведанные пути.

С середины 70-х годов в анализе творчества Нимейера западными исследователями-авангардистами наступил новый этап. Работы одного из самых популярных в 60-е годы архитекторов стали замалчиваться, проходить в периодике только как информация. Это игнорирование безусловно тенденциозно и не соответствует хотя бы размаху свершений зодчего этих лет. Однако здесь проявляется и сложность творческой и исторической судьбы Нимейера. Один из первых критиков и практических ниспровергателей идейных и эстетических основ функционализма оказался в 70-е годы одним из могикан современного движения.

Живой классик архитектуры XX века, пользующийся заслуженным авторитетом и славой, Нимейер не смог и не хотел перестраиваться. И его проекты 70-х—80-х годов оказались как бы на периферии архитектурного процесса, перестали интересовать теоретиков неоавангарда.

В свою очередь О. Нимейер решительно выступил против доктрины и парадоксально-архаизированных проектов постмодернизма. Нацеленно эклектичный проект небоскреба Американской телефонно-телеграфной корпорации, разработанный крупнейшим архитектором США Ф. Джонсоном, он назвал «отвратительным»¹.

Опыт Оскара Нимейера, именно в силу его художественно-образной ориентированности, уникален. В отличие от опыта некоторых других мастеров современного зодчества он не может быть распространен, навязан, внедрен в деятельность массы проектировщиков, и многочисленные попытки подражания, встречающиеся едва ли не во всех странах, приводили только к вульгаризации, безвкусице и, главное, к неорганичности решений. Но этот громадный опыт вошел в историю архитектуры, является важнейшим профессиональным и теоретическим уроком. Он поучителен в своих достижениях, в своих ошибках и противоречиях.

В глазах современников и новых поколений архитектура О. Нимейера неотделима от его яркой личности, от его общественной деятельности. Борец за социальный прогресс и подлинную независимость своей родины, давний и постоянный участник движения в защиту мира, верный и последовательный друг Советского Союза, он снискал уважение не только профессионалов, но людей доброй воли во всем мире. По собственному признанию мастера, наибольшей честью было для него присуждение в 1963 г. Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». В 1983 г. он был избран почетным членом Академии художеств СССР.

И сегодня ветеран архитектуры XX века полон творческого горения и новых замыслов.

В конце 1985 г. он говорил советскому журналисту: «Я стараюсь сделать в архитектуре что-то необычное. Не каждому человеку, возможно, понравятся мои работы, но всякий, кто их видит, наверняка ощутит, что подобного сооружения он еще не встречал. Новая форма, непривычная для глаз,— вот где сосредоточиваются наши поиски»².

¹ O Estado de São Paulo, 1979, 6 de maio, p. 17.

² Силантьев В. Вдохновение мастера // Известия.— 1985.— 10 октября.— № 284.

СТРО
Здания.
Детские
Павильон
ставке 1939
инж. П.-Л. Б
Гостиниц
Особняк
нейро, 1942
Казино
ный архит.
(близ Бель
Ресторан
острове, Г
Яхт-клуб
Минист
воохране
А. Рейди,
консультан
бюзые, и
архит. Р.
тинари, с
шиц, С. А
1943.
Дача
Церк
Пампуль
ри, П. В
Особ
Банк
1946.
Колл
1946.
Ком
единен
вании)
Ос
нейро
Да
де-Жа
Ко
дозу)
Ко
Паул
Ш
1951
Г

ПОСТРОЙКИ И ПРОЕКТЫ ОСКАРА НИМЕЙЕРА

Здания, построенные по проектам О. Нимейера

Детские ясли, Рио-де-Жанейро, 1937.
Павильон Бразилии на Всемирной выставке 1939 года (совместно с Л. Коста, инж. П.-Л. Винер), Нью-Йорк, 1939.
Гостиница, Ору-Прету, 1940.
Особняк О. Нимейера, Рио-де-Жанейро, 1942.
Казино (инж. Ж. Кардозу, ландшафтный архит. Р. Бурли-Маркс), Пампуля (близ Белу-Оризонти), 1942.
Ресторан с танцевальным залом на острове, Пампуля, 1942.
Яхт-клуб, Пампуля, 1942.
Министерство просвещения и здравоохранения (совместно с Л. Коста, А. Рейди, Ж. Морейра, К. Леаном. Э. Васконселусом при консультации Ле Корбюзье, инж. Э. Баумгарт, ландшафтный архит. Р. Бурли-Маркс, художник К. Портинари, скульпторы Б. Джорджи, Ж. Липшиц, С. Антониу), Рио-де-Жанейро, 1937—1943.
Дача Ж. Кубичека, Пампуля, 1943.
Церковь св. Франциска Ассизского, Пампуля, 1943 (художники К. Портинари, П. Вернек).
Особняк Ф. Пейшоту, Катагуазис, 1943.
Банк «Боа Виста», Рио-де-Жанейро, 1946.
Колледж для мальчиков, Катагуазис, 1946.
Комплекс зданий Организации Объединенных Наций (участие в проектировании), Нью-Йорк, 1947.
Особняк П. ди Мораис, Рио-де-Жанейро, 1943—1949.
Дача О. Нимейера, Мендис (близ Рио-де-Жанейро), 1949.
Кондитерская фабрика (инж. Ж. Кардозу), Сан-Паулу, 1950.
Конторское здание «Монтреал», Сан-Паулу, 1950.
Школа им. Ж. Кубичек, Диамантина, 1951.
Гостиница, Диамантина, 1951.

Особняк Л. Миранда. Рио-де-Жанейро, 1952.
Станция обслуживания автомобилей, Сан-Паулу, 1952.
Поселок Национального авиационно-технического учебного центра. Планировка, школы, жилые блокированные дома, Сан-Жозе-дус-Кампус, 1947—1953.
Особняк О. Нимейера, Каноя, Рио-де-Жанейро, 1953.
Школа, Корумба, 1953.
Международная выставка в честь 400-летия Сан-Паулу в парке Ибирапуэра. Планировка, павильоны промышленности, наций, штатов, искусств, сельского хозяйства, навес (совместно с Э. Ушоа, З. Лотуфу, Э. Книзи ди Мелу при участии П. Эстелита, К. Лемуса), Сан-Паулу, 1951—1954.
Жилой дом «Башня Нимейера», Белу-Оризонти, 1954.
Загородный дом Эд. Каванеласа, Педру-ду-Риу, 1954.
Жилой дом «Эйфель», Сан-Паулу, 1955.
Молодежный клуб «Ливанский», Диамантина, 1954—1957.
Жилой дом на Международной выставке жилища, Западный Берлин, 1955—1957.
Издательство «У Крузейру», Рио-де-Жанейро, 1957.
Катетинью — временная резиденция президента республики, Бразилиа, 1957.
Жилые дома для строителей, Бразилиа, 1957.
Школа. Белу-Оризонти, 1954—1958.
Дворец Рассвета — резиденция президента республики, Бразилиа, 1958.
«Палас-отель», Бразилиа, 1958.
Приходская церковь, Бразилиа, 1958.
Больница, Рио-де-Жанейро (совместно с Э. Ушоа), 1952—1959.
Библиотека им. Ж. Кубичека, Белу-Оризонти, 1954—1960.

Дворец Платогорья — резиденция правительства, Бразилиа, 1960.

Дворец Верховного суда, Бразилиа, 1960.

Дворец Национального конгресса, Бразилиа, 1960.

Музей строительства Бразилиа, Бразилиа, 1960.

Министерства (11 корпусов), Бразилиа, 1960.

Жилые дома (совместно с Э. Ушоа), Бразилиа, 1960.

Церковь пророка Даниила, Рио-де-Жанейро, 1957—1960.

Жилой комплекс им. Ж. Кубичека (инж. Ж. Кардозу), Белу-Оризонти, 1951—1962.

Магазины, Бразилиа, 1962.

Обелиск-голубятня, Бразилиа, 1962.

Театр, Бразилиа, 1962.

Школа, Бразилиа, 1962.

Кинотеатр, Бразилиа, 1962.

Теннисный клуб, Бразилиа, 1962.

Гостиница «Национал», Бразилиа, 1962.

Больница, Бразилиа, 1962.

Стадион (1-я очередь), Бразилиа, 1962.

Центр проектирования университета, Бразилиа, 1962.

Жилой дом «Копан», Сан-Паулу, 1951—1965.

Министерство иностранных дел, Бразилиа, 1966.

Издательство «Маншете», Рио-де-Жанейро, 1967.

Учебно-лабораторный корпус университета, Бразилиа, 1963—1968.

Дворец Правосудия, Бразилиа, 1970.

Кафедральный собор, Бразилиа, 1960—1970.

Здание ЦК Французской коммунистической партии (совместно с Ж. Дерошем и П. Шеметовым), Париж, 1966—1981.

Неосуществленные проекты

Особняк Э. Шавиера, Рио-де-Жанейро, 1936.

Дача О. ди Андради, Рио-де-Жанейро, 1938.

Вилла У. Джонсона, Калифорния (США), 1939.

Национальный спортивный центр (конкурсный проект), Рио-де-Жанейро, 1941.

Водонапорная башня, Рио-де-Жанейро, 1941.

Курортная гостиница, Пампуля, 1943.

Особняк Ш. Офера, Рио-де-Жанейро, 1943.

Лодочная станция с рестораном, Рио-де-Жанейро, 1944.

Гостиница «Национал» и центр конференций, Рио-де-Жанейро, 1971—1975.

Особняк Ф. Гомиса, Рио-де-Жанейро, 1972.

Министерство обороны, Бразилиа, 1974.

Резиденция вице-президента (дворец Жабуру), Бразилиа, 1974.

Пристройка к дворцу Национального конгресса, Бразилиа, 1970—1975.

Пристройки к зданиям министерств, Бразилиа, 1975.

Издательство Мондадори (совместно с А. Поццо, Г. Кампелу, скульптор А. Помодоро), Милан, 1975.

Университетский комплекс (совместно с Ж. Лописом, Ф. Бурмейстером, Ж. Валем, Г. Мюллером, Л. Марселем, П. Ортисом), Константина, Алжир, 1978.

Биржа труда (совместно с Ж.-Л. Пинью, Ж.-М. Лийоне, Р. Пастрана), Бобиньи, близ Парижа, 1978.

Железнодорожный вокзал, Бразилиа, 1978.

Здание фирмы «Фата инджиниринг» (совместно с М. Джермари), Турин, 1979.

Военный пантеон, Бразилиа, 1979.

Станция метро Саенс Пенья, Рио-де-Жанейро, 1979.

Корреспондентский пункт журнала «Маншете», Бразилиа, 1980.

Комплекс зданий Телебраз (совместно с К. Магальяйнс да Сильвейра), Бразилиа, 1980.

Мемориал Ж. Кубичека, Бразилиа, 1981. Скульптор О. Песанья.

Дом культуры (совместно с Ж.-М. Лионнэ), Гавр, 1981.

Трибуны для зрителей (Самбадром), сцена-музей и школы самбы, Рио-де-Жанейро, 1984.

Яхт-клуб, Рио-де-Жанейро, 1945.

Курортная гостиница. Нову-Фрибургу, 1945.

Городской театр, Белу-Оризонти, 1946.

Общежития для Национального авиационно-технического учебного центра, Сан-Жозе-дус-Кампус, 1947.

Вилла Тримейн, Санта-Барбара, Калифорния (США), 1947.

Особняк Г. Капанема, Рио-де-Жанейро, 1947.

Двойной театр министерства просвещения и здравоохранения, Рио-де-Жанейро, 1948.

Гостиница «Реженти», Рио-де-Жанейро, 1949.

Особняк, Рио-де-Жанейро, 1949.
 Памятник Р. Барбоза (художник К. Портинари, скульптор А. Сескьяти), Рио-де-Жанейро, 1949.
 Гостиница «Мауа» («Китандинья»), Петрополис, 1950.
 Международная выставка в честь 400-летия города: ресторан, аудитория, Сан-Паулу, 1951.
 Телевизионная станция «Диариус Ассосиадус», Рио-де-Жанейро, 1952.
 Особняк Б. Пимьятари (совместно с Э. Ушоа), Сан-Паулу, 1953.
 Горнопромышленный банк, Белу-Оризонти, 1953.
 Особняк Э. ди Лима, Рио-де-Жанейро, 1953.
 Аэропорт, Диамантина, 1954.
 Телецентр, Рио-де-Жанейро, 1954.
 Музей современного искусства, Каракас (Венесуэла), 1955.
 Часовня, Каракас (Венесуэла), 1955.
 Планировка города Марина, 1955.
 Комплекс фонда Ж. Варгаса, Рио-де-Жанейро, 1955.
 Дворец Культуры — пристройка к зданию министерства просвещения и здравоохранения, Рио-де-Жанейро, 1960.
 Дворец развития Национальной металлургической компании, Бразилиа, 1960.
 Полносборные жилые дома, Бразилиа, 1962.
 Главная площадь университетского городка. Бразилиа, 1962.
 Теологический факультет университета, Бразилиа, 1962.
 Начальная школа, Бразилиа, 1962.
 Молодежный спортивный центр, Бразилиа, 1962.
 Комплекс международной выставки, спортивный центр, Триполи (Ливан), 1962.
 Комплекс университета, Аккра (Гана), 1964.
 Дворец правительства, Либревиль (Габон), 1964.
 Генеральный план, Негев (Израиль), 1964.
 Гостиница и ресторан, о. Мадейра, 1964.
 Университет, Хайфа (Израиль), 1964.
 Жилые комплексы «Нордиа» и «Панорама» (Израиль), 1964.
 Особняк Ш. Федермана. Тель-Авив (Израиль), 1964.
 Особняк Э. Ротшильда, Тель-Авив (Израиль), 1965.
 Жилой район, Цезарея (Израиль), 1965.
 Жилой комплекс, Грасс (Франция), 1965.
 Эскизы городов будущего, 1965.

Курортный комплекс, Алгарви (Португалия), 1965.
 Культурный центр доминиканского ордена. Сент-Бом (Франция), 1965.
 Учреждение отдыха, Франция, 1967.
 Вертикальный дворец, Белу-Оризонти, 1967.
 Станция спутниковой связи, Рио-де-Жанейро, 1968.
 Общественный центр района Жакарепагуа, Рио-де-Жанейро, 1970.
 Генеральный план реконструкции и развития, Алжир, 1970.
 Главная мечеть, Алжир, 1971.
 Культурный центр, Париж, 1971.
 Министерство иностранных дел, Алжир, 1972.
 Правление государственно-частной компании «Рено» (совместно с П. Виньероном), Париж, 1972.
 Здание Всеобщей конфедерации труда Франции, Париж, 1972.
 Комплекс деловых зданий, Майами (США), 1972.
 Музыкальный центр, Рио-де-Жанейро, 1972.
 Жилой комплекс, Дьепп (Франция), 1972.
 Университет им. Моура Ласерда, Рио-де-Жанейро, 1972.
 Гостиница в Сан-Сальвадоре, Сальвадор, 1972 г.
 Высотное конторское здание в районе Дефанс, Париж, 1973.
 Студенческое общежитие, Оксфорд (Великобритания), 1973.
 Торговый центр, Джидда (Саудовская Аравия), 1974.
 Музей Земли, Воды и Неба, Рио-де-Жанейро, 1976.
 Центр конференций, Триполи (Ливия), 1977.
 Музей Человека, Белу-Оризонти, 1978.
 Культурный центр (совместно с Ф. Моттерле), Виченца (Италия), 1978.
 Культурный центр и жилые комплексы района Жакарепагуа, Рио-де-Жанейро, 1978.
 Жилой комплекс, Вильжюиф (Франция), 1978.
 Музей Тирадентиса, Бразилиа, 1979.
 Здание законодательного собрания штата Эспириту-Санту, Витория, 1980.
 Здание компании Бурго, Турин, 1979.
 Деловое здание, Сан-Паулу, 1980.
 Музей Индейца, Бразилиа, 1981.
 Комплекс отдыха, Кабу-Фриу, 1983.
 Эскизы города будущего, 1984.
 Памятник Карлосу Фонсеке Амадору, Манагуа (Никарагуа), 1985.

КНИГИ И СТАТЬИ ОСКАРА НИМЕЙЕРА

Книги и статьи Оскара Нимейера, опубликованные на русском языке:

1. Нимейер О. Мой опыт строительства Бразилиа. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963.
2. Нимейер О. Архитектура и общество. — М.: Прогресс, 1975.
3. Нимейер О. О бразильской архитектуре. — В кн.: Бразилия (экономика, политика, культура).—М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.— С. 386—400.
4. Нимейер О. Предисловие к кн.: Хайт В. Л. Современная архитектура Бразилии.— М.: Стройиздат, 1973.— С. 5—6.
5. Нимейер О. Красота — это функция. — В кн.: Зодчество, № 1,— М.: Стройиздат, 1976.— С. 27—28.
6. Нимейер О. Борьба за преобразование общества важнее, чем архитектура (ответы на вопросы С. А. Микояна). // Латинская Америка.— 1984.— № 2.— С. 95—106.

Книги Оскара Нимейера, опубликованные на других языках:

7. Niemeyer O. Pampulha. Rio de Janeiro. 1943 (порт.)
8. Niemeyer O. Minha experiência em Brasília. Rio de Janeiro. 1961 (порт.)
9. Niemeyer O. Textes et desins pour Brasília. Paris, 1965 (франц.)
10. Niemeyer O. Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta, 1961—1966, Rio de Janeiro, 1968 (порт.)
11. [Niemeyer O.] Oscar Niemeyer, Milano, 1975 (итал.)
12. [Niemeyer O.] Niemeyer, Lausanne, 1977 (франц.)
13. Niemeyer O. A forma na arquitetura, 1977. Rio de Janeiro, 1978 (порт.)
14. Niemeyer O. La forme en architecture. Rio de Janeiro, 1978 (франц.)
15. Niemeyer O. Rio. Texto e croquis. Rio de Janeiro, 1981 (порт.)
16. Módulo Especial—Oscar Niemeyer — Catalogo oficial do Exposição de Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Junho, 1983.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Книги

- Хайт В., Яницкий О. Оскар Нимейер.— М.: Госстройиздат, 1963.
Хайт В. Л. Современная архитектура Бразилии.— М.: Стройиздат, 1973.
Papadaki S. The Work of Oscar Niemeyer. New York, 1950.
Papadaki S. Oscar Niemeyer: Works in Progress. New York, 1956.
Papadaki S. Oscar Niemeyer. New York, 1960.
L'Architecture d'aujourd'hui. Paris, 1974, № 171 (специальный номер).

Статьи

- Аджубей А. Да, такой город будет!: Предисловие к кн.: Нимейер О. Мой опыт строительства Бразилиа (пер. с порт.).— М.: Изд-во иностранной литературы, 1963.— С. 7—10.
Локтев В. Оскар Нимейер // Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX—XX век.— М.: Искусство, 1972.— С. 393—396.
Милинис И. Послесловие к кн.: Нимейер О. Мой опыт строительства Бразилиа.— М.: Изд-во иностранной литературы, 1963.— С. 57—63.
Фесуненко И. Закон гармонии (Набросок портрета Оскара Нимейера). // Иностранная литература — 1985.— № 4.
Хайт В. Л. Оскар Нимейер и его архитектурная теория.: Вступительная статья к кн.: Нимейер О. Архитектура и общество.— М.: Прогресс, 1975.— С. 5—14.
Хайт В. Оскар Нимейер. // Архитектура СССР.— 1977.— № 12.— С. 54—59.
Хайт В. Л. С мечтой о городе-друге. // Латинская Америка.— 1978.— № 1.— С. 178—188.
Хайт В., Яницкий О. Оскар Нимейер. // Архитектура СССР.— 1963.— № 7.— С. 9—13.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. НАЧАЛО ПУТИ	8
ГЛАВА 2. ЗРЕЛОСТЬ И ПРОБЛЕМЫ	28
ГЛАВА 3. БРАЗИЛИА	68
ГЛАВА 4. ЗАРУБЕЖНАЯ ПРАКТИКА	128
ГЛАВА 5. НОВЫЕ ЗАДАЧИ, НОВЫЕ СВЕРШЕНИЯ (РАБОТЫ 60—80-х ГОДОВ) . . .	150
ГЛАВА 6. СИНТЕЗ ИСКУССТВ	164
ГЛАВА 7. АРХИТЕКТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ	172
ГЛАВА 8. ЗОДЧИЙ — ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ОСКАР НИМЕЙЕР И МИРОВАЯ АРХИТЕКТУРА	198
ПОСТРОЙКИ И ПРОЕКТЫ ОСКАРА НИМЕЙЕРА	203
КНИГИ И СТАТЬИ ОСКАРА НИМЕЙЕРА	206
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА	207

Научное издание

Владимир Львович Хайт

ОСКАР НИМЕЙЕР

Редакция литературы по градостроительству
и архитектуре

Зав. редакцией Т. Н. Федорова

Редактор О. Н. Сметкина

Технический редактор Н. В. Высотина

Корректор Т. Г. Бросалина

ИБ № 3132

Сдано в набор 02.12.85. Подписано в печать 24.06.86.
Т-16202. Формат 70×90^{1/16}. Бумага мелованная. Гарни-
тура «Журнальная рубленая». Печать высокая. Усл.
печ. л. 15,21. Усл. кр.-отт. 15,5. Уч.-изд. л. 15,1. Ти-
раж 41 000 экз. Изд. № АIX-9657. Заказ № Т2004.
Цена 2 р. 10 к.

Стройиздат, 101442, Москва, Каляевская, 23а

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская
типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполи-
графпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
191126. Ленинград, Звенигородская ул., 11.

6
3
8
8
0
4
2
0
8
3
6
7

36.
ин-
сп.
ти-
юл.

ная
ли-
по
злк.

2 р. 10 к.



В. П. ХАИТ

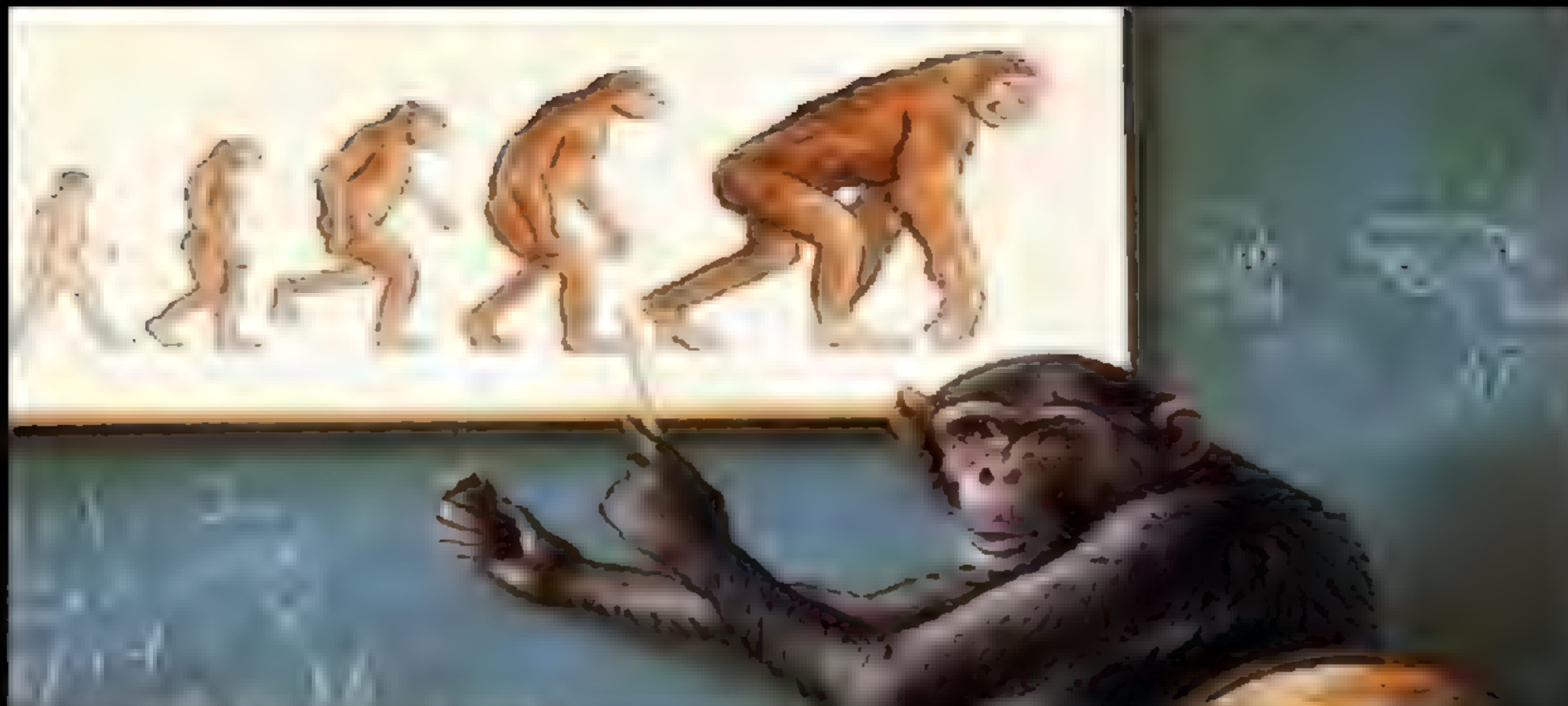
О. О. КАР

И. И. ТИ

В. В. У

И. И. Ш

В. В. Д



верного оленя (*Rangifer tarandus*), сурка (*Arctomys marmotta*), бизона (*Bison priscus*), пещерной гиены (*Hyena spelaea*).

В этом же слое было найдено много типичных мустьерских орудий, главным образом остроконечников и скребел; ни одного орудия из кости обнаружено не было.

Опишем важнейшие особенности скелета неандертальца из Ля-Шапель-о-Сен. Емкость мозгового отдела черепа очень велика — прибли-

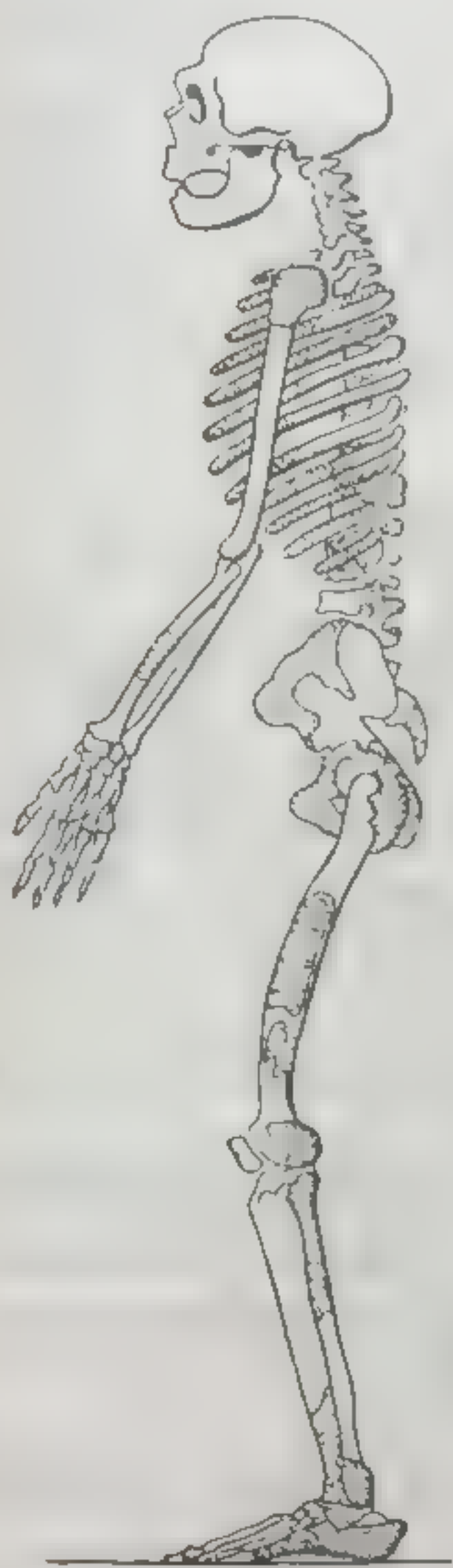


Рис. 131. Скелет из Ля-Шапель-о-Сен

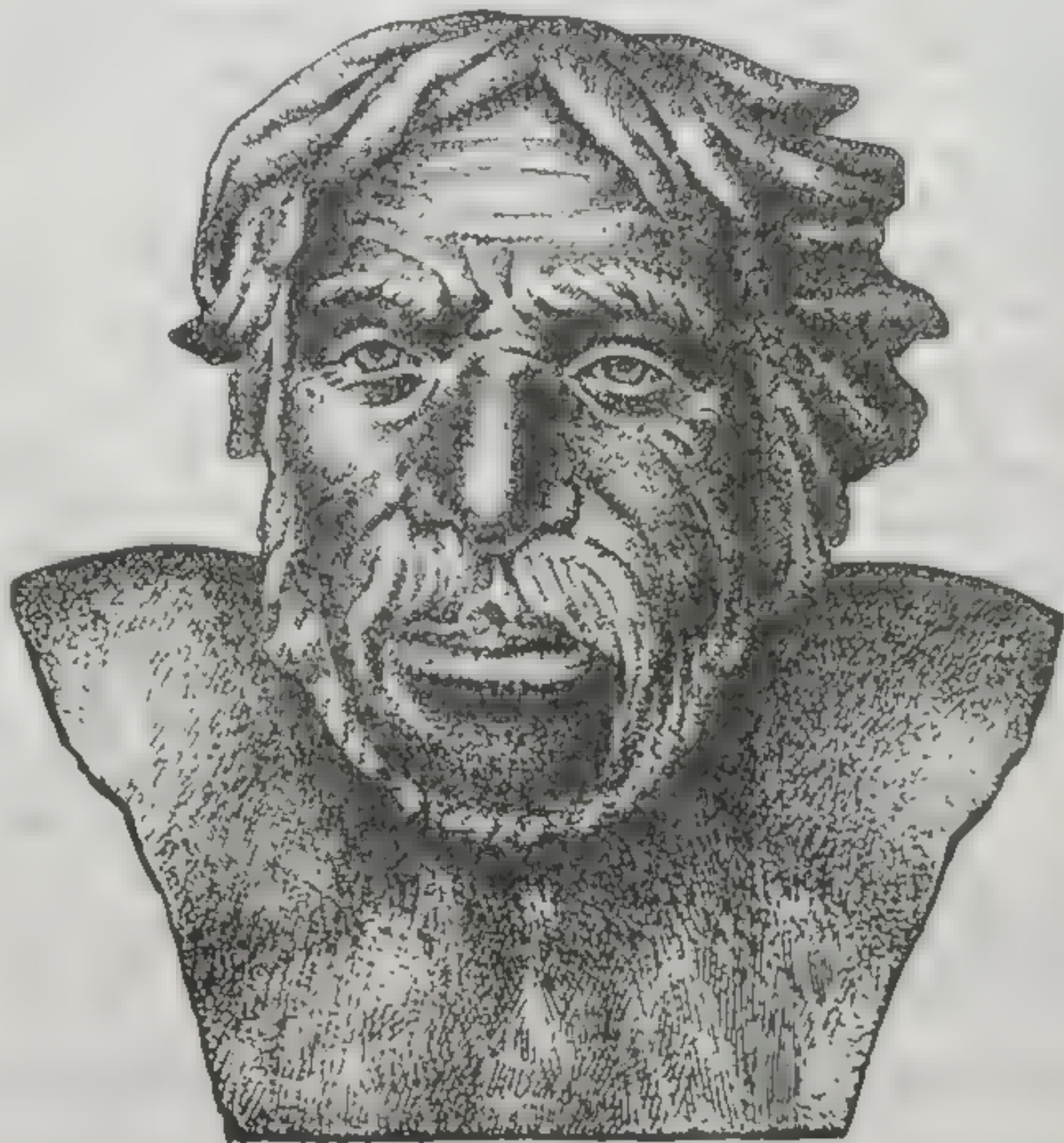


Рис. 132. Человек из Ля-Шапель-о-Сен (реконструкция М. М. Герасимова)

тельно 1600 см³, т. е. далеко превосходит средние размеры не только синантропа, но и современного человека. В соответствии с большой массой головного мозга и некоторые особенности формы черепа заметно отличаются от синантропа. Так, если рассматривать череп сзади, можно видеть, что наибольшая ширина располагается у него выше, чем у названных древних гоминид, т. е. не столь близко к основанию черепа; в отличие от синантропа, лобный отдел не сужен.

Однако в целом форма мозгового отдела еще сохраняет много черт сходства с синантропом и питекантропом. Лоб неандертальца очень покат; свод черепа весьма уплощен и его высота мала по сравнению с его длиной; затылочный отдел также уплощен в вертикальном направлении; в нижнем отделе лобной кости сильно выдается вперед мощный надглазничный валик, отделенный от чешуи лобной кости глубокой выемкой; на чешуе затылочной кости выступает затылочный валик; верхняя граница чешуи височной кости — не округленная линия, а почти прямая, и протяженность чешуи в высоту заметно меньше, чем у современного человека.

вания, дробления, расчленения. Только в позднем палеолите появляются в изобилии почти отсутствующие у неандертальца инструменты для выделки орудий, указывающие на присутствие в сознании нового человека отчетливых представлений о длинной цепи связанных между собой будущих операций.

И только в позднем палеолите появляются сделанные рукой нового человека изображения животных на стенах пещер, на орудиях и других изделиях. Эти изображения изумляют своим реализмом и свидетельствуют о необычайной точности воспроизведения виденных ранее объектов по памяти (рис. 180).

Таким образом, человек современного типа в позднем палеолите умел решать задачи, по-видимому, не доступные для его предшественника. В своих рисунках он воспроизводил образы прошлого; в инструментах, изготовленных для последующей выделки орудий, он как бы овладевал своим будущим; в составных предметах, складывая сложные конструкции, он управлял связями между целым и его частями.

Не имеется ни одного доказательства того, что неандерталец обладал указанными способностями в такой же степени, как его потомок.

Не может быть также сомнения в том, что эти способности были неразрывно связаны с более высоким развитием речи. Определить более точно, в чем именно заключалось различие в речевой деятельности между неандертальцем и кроманьонцем, весьма трудно. Была высказана гипотеза о том, что кроманьонцы и другие представители типа *Homo sapiens* поднялись на ступень взаимосвязи понятий, связанных речений и уточненной артикуляции выработанных звуков, оставив позади ступень неандертальского человека, характеризовавшуюся изолированными понятиями, изолированными речениями, началом освоения переднеязычных артикуляций и развитых среднеязычных в их диффузной форме (Бунак, 1951).

Весь археологический материал эпохи палеолита непосредственно свидетельствует о значительном шаге вперед в общественной жизни кроманьонца по сравнению с неандертальцем (рис. 181).

Наконец, следует отметить, что физический тип человека приобретает очень большую устойчивость своих видовых признаков, как раз начиная с эпохи позднего палеолита, причем эта устойчивость видовых свойств находится в резком контрасте с ускоренным ростом культуры нового человека. У древних гоминид соотношение было обратным — весьма интенсивная морфофизиологическая эволюция при очень медленном развитии техники выделывания орудий. Названное различие, вероятно, следует приписать тому, что только современный человек достиг такой степени своей физической организации, которая допускала неограниченное развитие коллективной производственной деятельности без приобретения существенно новых наследственных видовых свойств. Отбор как видообразующая сила оказывался преодоленным. Вместе с человеком нового типа господство социальных закономерностей сделалось безраздельным.

В лице современного человека процесс биологической эволюции создал обладателя таких видовых свойств, которые привели к затуханию дальнейшей их эволюции. Осуществилось как бы «самоустранение» биологического



Рис. 181. Скульптура позднего палеолита



648



649

403

1983 (12/10) 11111
1983 (12/10) 11111
1983 (12/10) 11111



обычно в одиночку, композиции очень немногочисленны, иногда группа животных дается путем повторения одной детали, например, стадо оленей изображается в виде ряда ветвящихся рогов. Встречаются изображения рыбы: лосось, щуки, карпа, головля и др., изредка — птицы. Весьма редки изображения человека, причем эти рисунки всегда

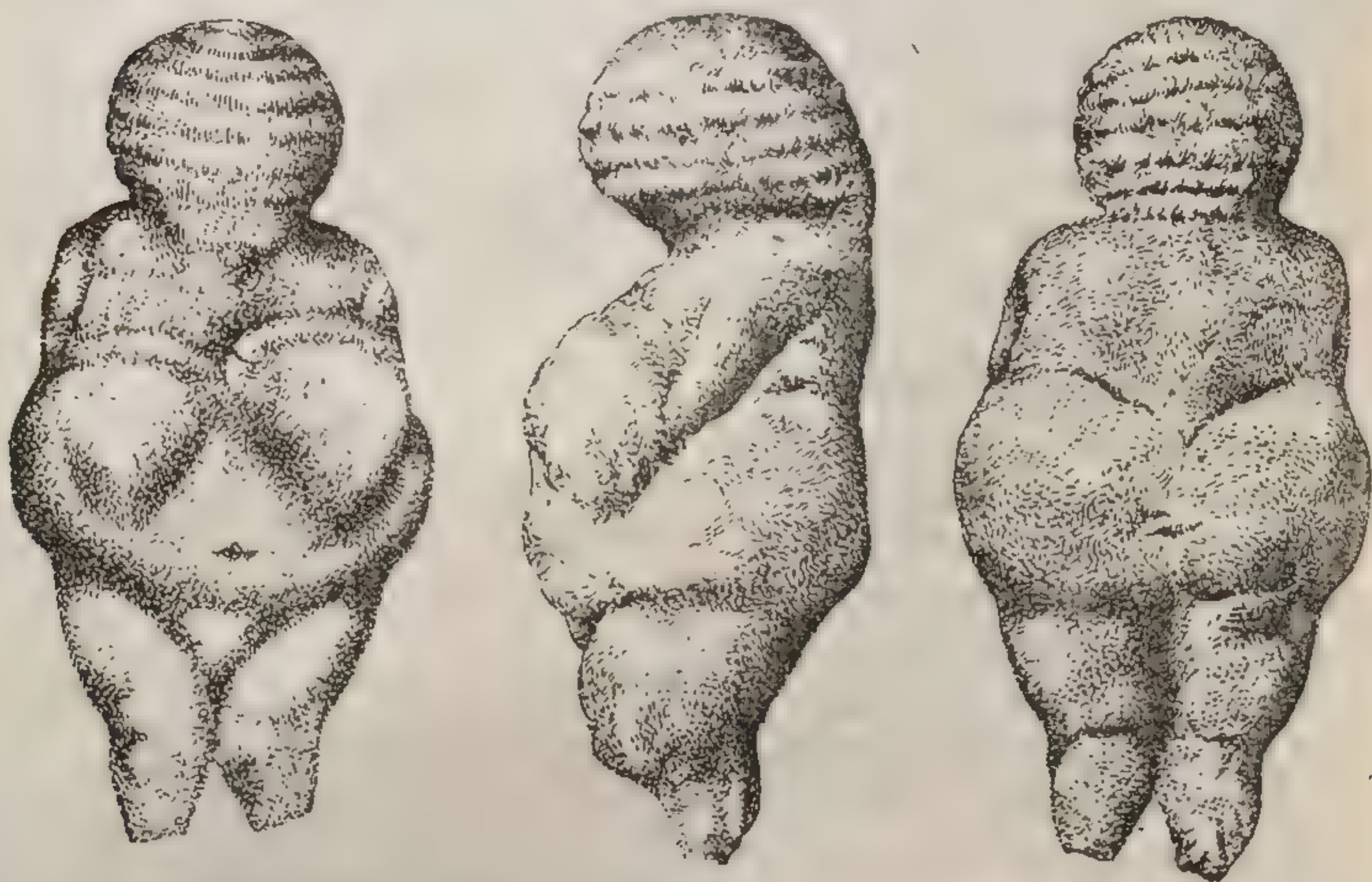


Рис. 31. «Виллендорфская Венера»

менее реалистичны и менее удачны. Столь же редки изображения растений. Особое место в мадленском рисунке занимают изображения, представляющие полулюдей-полуживотных, о толковании которых мы поговорим ниже.

Значительно выше по сравнению с ориньяко-солютрейским искусством стоит и живопись Мадлена. Это обычно высеченный на скале контур, расписанный красками, красной, черной, белой и желтой, причем красная преобладает. Краски эти, как показали исследования, минеральные, смешанные с жиром или костным мозгом. На мадленских стоянках нередко встречаются очевидно заготовленные краски в растертом и смешанном виде, найден даже флакон из кости с сохранившимся порошком красной охры. Сюжетом мадленской живописи служат почти исключительно крупные травоядные животные, в особенности бизон и олень, редко — хищники. Размеры изображе-



„Венера“ из Авдеева, Украина (высота 12,5 см).

Женская статуэтка, вырезанная из мамонтовой кости; Авдеево, Украина (высота 16 см).





„Вестоничская венера“ из обожженной глины (вид спереди и сзади); павловская культура, Долни Вестонице, Моравия (высота 11,5 см).





Статуэтка тучной женщины из Гагарина, Украина (высота 5,8 см).

реали
ном
усло
с дру
ры. И
сма
голо
голы
жен
в ост
ными
эти р
Сред
го на
схем
впер
седа
стиль
рошо
и Гей
герда
ми с
точно
здес
Силу
дан с
(рис.
терне
ны с
Бом
тере
изобр
счете
мент
и сил
Грав
Тейж
заци
числ
тель
стада
503).

ний обычно довольно велики, доходя до 2½ м. Судя по тому, что мадленские изображения находятся преимущественно в глубине пещер, надо думать, что работа производилась при искусственном освещении теми жировыми лампами, которые находят на стоянках данной культуры. Некоторые пещеры представляют собой целые собрания палеолитической живописи. Рисунок и живопись Мадлена отличаются большим реализмом, обнаруживая нередко великолепное знание природы. Оставаясь по большей части контурным и лишь иногда покрытый штриховкой, мадленский рисунок замечательно экспрессивен. В противоположность неподвижности ориньяко-солютрейских изображений, натура в мадленском рисунке полна движения, отлично переданы различные позы, особенно удачно — поворот головы. Не лишен мадленский рисунок и перспективы. Живопись неплохо передает объем, причем пластичность достигается путем распределения светлых и темных тонов; иногда дается красочный фон. На смену неполному изображению природы в предшествующую смену в Мадлене как рисунок, так и живопись дают животное преимущественно всей фигурой. Наконец, гораздо выше стоит в Мадлене и условный рисунок. Мы встречаем здесь уже либо стилизованное изображение живот-



Рис. 32. Рельеф на каменной плите.
Ориньякская культура

бенно удачно — поворот головы. Не лишен мадленский рисунок и перспективы. Живопись неплохо передает объем, причем пластичность достигается путем распределения светлых и темных тонов; иногда дается красочный фон. На смену неполному изображению природы в предшествующую смену в Мадлене как рисунок, так и живопись дают животное преимущественно всей фигурой. Наконец, гораздо выше стоит в Мадлене и условный рисунок. Мы встречаем здесь уже либо стилизованное изображение живот-





Портреты Пещерных говорящих приматов из книги «люди Каменного века», автор М.М. Герасимов. 1964 г.

они действительно вымерли?

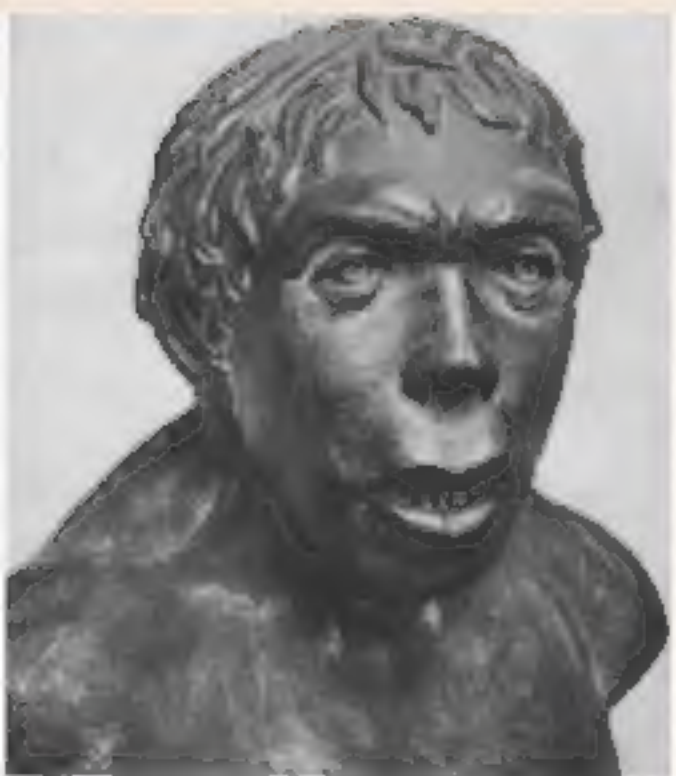


Таблица 15. Человек пещерный из Д-Палеолита

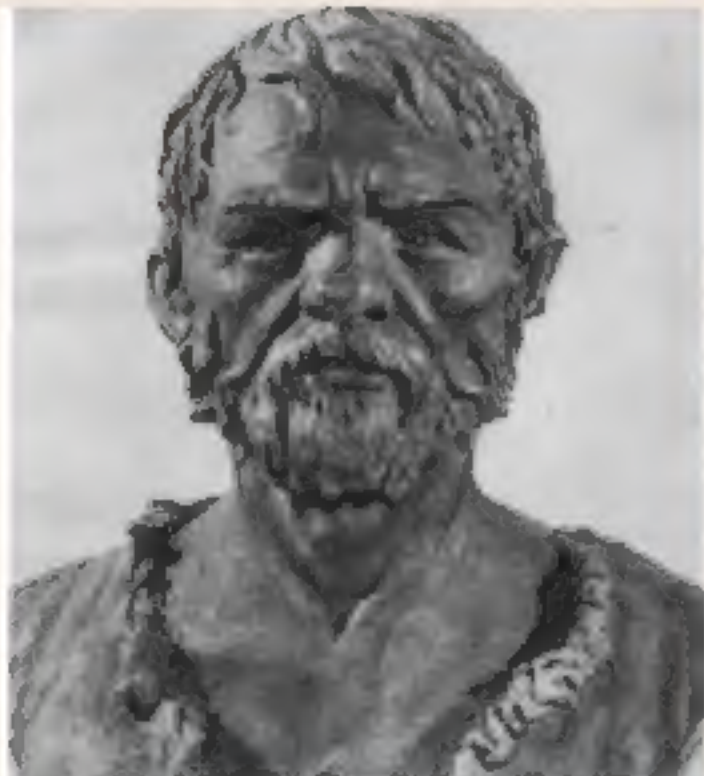


Таблица 16. Человек пещерный из Д-Палеолита II



Таблица 17. Человек пещерный из Д-Палеолита III



Таблица 18. Человек пещерный из Д-Палеолита IV



Таблица 19. Человек пещерный из Д-Палеолита V



Таблица 5. Человек пещерный из Д-Палеолита VI



Таблица 6. Человек пещерный из Д-Палеолита VII



Таблица 11. Человек пещерный из Д-Палеолита VIII

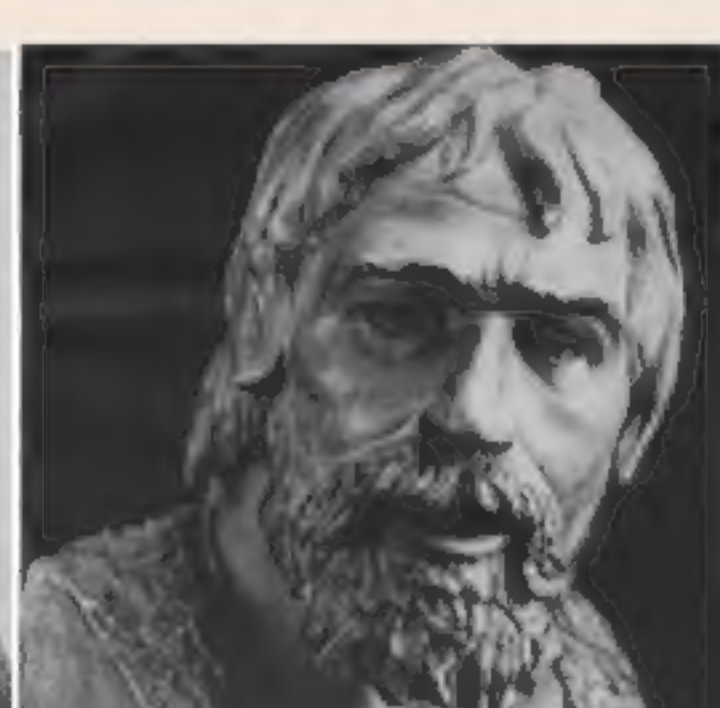


Таблица 12. Человек пещерный из Д-Палеолита IX

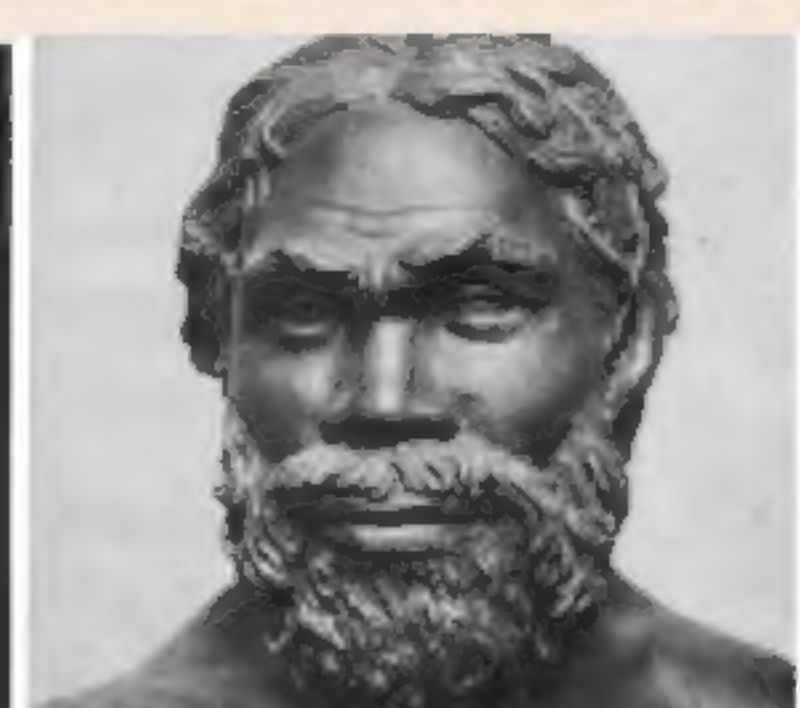


Таблица 13. Человек пещерный из Д-Палеолита X

Таблица 14. Человек пещерный из Д-Палеолита XI



Фотографии на стене сообщества 1 из 1297



Понасенков Евгений Николаевич
четыре часа назад

123

Антропологическое. Обратите внимание! среди так называемых "патриотов" (хотя такие, на самом деле - либо карьеристы-лицемеры, либо шизики) и черносотенцев находится много скотов, которые уже после того, как соколов-помойкин убил и расчленил девушку, продолжают его защищать по всем темам и в пьяном угаре велят, что "Понасенков еще хуйче" (???). Подчеркивают по идеологии своей бредовой черносотенности, они ПЕРВЫЕ должны были пинать франкофила, атеиста, ряженого "Наполеона"-соколова, но нет! Причина проста, как биология: эти животные по натуре своей агрессивны, озлоблены, дикли. Им физиологически, образно, эмоционально ближе убийца! Тем более, что убийца - плашивый старик с харей спившегося алкаша: это родное, понятное, близкое отражению в зеркале. Эти типы преступны по своей природе и очень опасны. Они биологически неисправимы (как исл. террористы). И если бы законы писались не популистами-леваками, а учеными со здравым смыслом, то я бы сказал, что надо делать с подобным порченным материалом, чтобы обезопасить общество от убийств, насилия, шизофренических бредней и просто антиэстетики.

Показать предыдущие 8 комментариев



Женя Пономарев
Мастро открывает грозную статую в

**ВСЕГДА
не верьте
тому что
кажется,
верьте
ТОЛЬКО
доказательствам.**



PIC•COLLAGE

Чарльз Диккенс. «Большие надежды» 1861 г.